جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

محاضرات الملتقى الرابع

السيمياء والنص الأدبي

4

28 - 29 نوفمبر 2006

التشاكل والتباين في الخطاب الشعري
قراءة في الوضع التركيبي لقارئة الفنجان

أ – مداس أحمد

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

تتناول هذه القراءة التركيب بوصفه أحد مكونات الوضع اللغوي المختار للانفعال الشعري؛وكيفية دراسته سيميائيا خاصة في ضوء ثنائية التشاكل والتباين، الخاصية اللسانية السيميائية التي تصنع الفضاء الكلي في الخطاب الشعري.

تقدم القراءة نموذجا تحليليا يقوم على أساس التحليل بالمقومات والتحليل الهندسي، ويمكن توظيفه في التحليل، ينطلق من الائتلاف والاختلاف في التعبير، ويرصد العلاقة بين الانفعال الشعري والطاقة التعبيرية والموقف الذي يعللهما.

وقد اتكأت هذه القراءة على " قارئة الفنجان " أنموذجا شعريا تتجسد فيه الصور على اختلافها، ويقدم فضاء غنيا يستدعي بل يفرض نفسه على القارئ ويصنع منهج قراءته.

المدخل النظري:

1-ما التركيب؟:

التركيب"**قطاع من النحو يصف القواعد التي من خلالها نؤلف في جمل الوحدات الدالة**" (1)،وهو على هذا يهتم بأبنية الكلام بما يساوي تقريبا الجملة(2)مشحونة "**بطاقات دلالية وتأثيرية كبيرة**"(3)، يجري عليها قانون **التشاكل** (isotopie)، **والتباين**(allotopie)، **والمقابلة**، وفي هيأتها تبدو ملامح **التناص**(intertextualite)، وقد تخرق العرف اللغوي، لتصير انزياحا (Ecart)، يستدعي فكّ شفرته امتلاك معرفة لغوية وغير لغوية؛ لأنّ المبدع ينحو إلى إدهاش القارئ في تأليفاته واختياراته الواعية،

وبخاصة إذا كان توزيعها على مساحة الخطاب، يخضع لقوانين داخلية يقتضيها نظامه الدقيق، فالحقيقة العلمية في الاختيارات الكتابية خاضعة للتصور الذاتي والمعرفي، الذي يجعل من الخطاب في كليته لغة واحدة، ويصنع فيه محسّنا لغويّا يقوم على اللّعب(Ludisme) ليكون وجوده –اللعب– ليس ضرورة في صناعة الشعر، كما هو ضرورة لفهمه ورسم معانيه.

ويقوم التركيب على أساس النحو، وهو قابل للانزياح لقبول المجاز محرّكا في البناء اللغوي، بما يخلق صوّرا شعرية تجمع بين الحسي والمعنوي في تمرّد على النظام العام للغة. ومن هنا تأتي الصوّر بلاغية ورامزة وغامضة؛ حيث تتعدّد الأولى إلى التشبيهية والاستعارية، وتتعدّد التشبيهية ذاتها إلى الحقيقية والنفسية(4)... وكلها أنواع معروفة في بلاغتنا العربية تؤدي وظيفة الصورة الفنية؛ لأنّ الصورة "**صراع بين قواعد التركيب وبين التصوير المجرد**"(5)الذي ينحو إلى "**تمثيل حسي للمعنى**"(6)يخرق قانون الكلام، ويقوم في كل خطاب على أسس مختلفة، يصنعها نظامه الخاص، وعادة ما يكون هذا النظام من حيث قواعده قاصرا شعريا على تمثيل المعنوي حسيا، فيكون الانزياح مخرجا تفرضه **الحاجة الشعرية**، وتستجيب له **الطاقة الانفعالية**. إنّه التحوّل في صورة أخرى، **تحوّل دلالي** يأتي بناء على **التحوّل البنائي**، وقد يكون التعبير عن إحساس تعبّر عنه اللغة العادية في زمن الانفعال الشعري بلغة تصويرية غير الصورة الأيقونية(7)، تصويرا بعيد المذهب، ومبالغا فيه بما لا يساوي شعرا. وتنحو الصورة أيضا في سياق النص من **الجزئية** إلى **الكلية**، أو **مركبة** من صورتين جزئيتين في جدل دلالي"**تتعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة**"(8)، وهي أيضا **تجسيم** تجعل من الذهني محسوسا، و**تجسيد** تؤنسن ما هو غير إنساني، أو هي **تراسل حواس**، تحققّ بحاسة ما يجب تحقيقه بأخرى.

2–التعبير الصور أو المرور إلى النص الغائب:

إن التعبير بالصوّر يتعدّى التركيب إلى الخطاب في حدّ ذاته، ليعبّر عن صورة فعّالة خارج اللغة، فقد صار الشعر عبورا من **المعاني الإشارية** إلى **المعاني الإيحائية** بما يضمن تحوّلا دلاليا، والخطابات ليست "**تعبيرا وفيا عن عالم غير عادي ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي**"(9)؛ لأن "**القصيدة الجيدة هي بدورها صورة**"(10)يراد لها أن

تعيش في الأذهان[11]، وتفترض تجاوز الواقع الماثل في الخطاب إلى واقع يشير إليه. والمشار إليه لا يعدو أن يكون صورة مرموزا لها، لتؤدي وظيفتها التي أنشئت من أجلها خارج المنطق العادي ولكن داخل منطقها الخاص[12]، ليبقى المعنى الحقيقي محجوبا وراء ستار الرموز، وهو ما يتطلب في القراءة حدسا، يستشف من بناء الخطاب مراميه الرمزية، ويسقط المنطوق منه على غير المنطوق، ويرسم معالمه بدقة وأناة. والرمز أمام الغموض يسير سهل، فقد صار التعبير إلى رفض العالم برفض العقل ورفض المنطق، وإن كان هذا الفعل–في حقيقته–موقفا عقليا، كون الخطاب اللاعقلي فيه من التصميم والبناء والتدرج ما في أي قصيدة غنائية جيدة[13]. ويعد كوهين(J.Cohen) ما في العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة متساويا من حيث عدم الملاءمة تشابها تركيبيا لا معنويا؛ فالأولى قابلة للتخفيض، بينما لا يصح ذلك مع الثانية[14]، فهي " **لا تقدّم وفقا للعلاقات اللغوية التي تشكّلت فيها دلالة يمكن إدراكها على أي مستوى**"[15]. وهو ما يذهب إليه كوهين في تعيين الحد الفاصل لحرية التركيب المنتهية عند المجاوزة اللغوية والمخالفة النحوية؛ أين تختفي قابلية الفهم[16]، لخروج الشعر من المنطق إلى اللامنطق، وحتينئذ "**ينبغي للمعنى في وعي المتلقي أن يفقد ويتم العثور عليه في آن واحد**"[17]، وهنا يقع التحوير المعنوي للشكل اللغوي المتحوّل[18]، فيكون للعبارة معنى إذا أمكن عرضها على معيار الحقيقة(نعم/صحيح)و(لا/خطأ)، لتكون غير الصحيحة من الجمل تقبل التحوّل إلى جملة صحيحة لقبول المسند إليه المسند واحدا من الإسنادات الملائمة، و لا تتحوّل غير المعقولة لعكس السبب السابق.

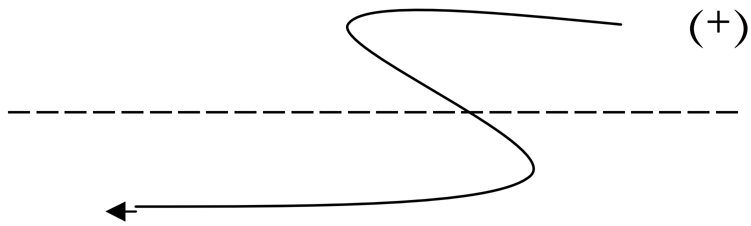
ويدرك المعنى بإدراك الواقعين المعطى(Donné) والمدرك(Perçu)؛ ففي الأول شراكة بين كل الناس، لأنه الماثل بين أيديهم، وفي الثاني خصوصية المبدع، التي تسيّج الواقع بالصبغة الذاتية، فإن لم يقف القارئ على هذا الإدراك الخاص، فاته إدراك المعاني المقصودة. والرمز يجمع بين النصين الحاضر والغائب[19]؛ **الحاضر** في صورته البسيطة المدركة من أولى القراءات، التي تصنع أفق توقع ضيق لا يتسع لفضاءات الشعر، وغالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الموجود. و**الغائب** في صورته البعيدة التي لا تدرك إلا بعد القراءات المتوالية، لتصنع أفقا جديدا للتوقع يعدّل الأول ويتعداه[20]. والتعديل هو جوهر نظرية القراءة، حيث تجتمع اللغة والمسافة الجمالية والمركز الخارجي في سياق واحد.

ليتأخر توظيف هذا المركز كون الدراسة نصية لا تأبه بكل محيط خارج محيط الخطاب، فيكون دليلا على صحة التوجه المنهجي، في سيرورة التحليل من النص إلى خارجه. من هنا يكون الخطاب والمعنى على خط التوازي؛ فكل عنصر لغوي من الخطاب يحمل شيئا من المعنى، وهو الذي يمتدّ في البنيتين السردية والإيقاعية، وهما من مكوّنات الخطاب الشعري، وفيهما يكون التشاكل معنويا داخل بناء مركّب، تنسجه لغة الشعر والسرد والإيقاع، ويربط بينها عنصر التوتر؛ لأنّ الخطاب"**يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة،إذا تولتها القراءة بالفحص،وجدت فيها ما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص** (الخطاب)، [و] **أملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة**"[21].

3–قراءة التراكيب:

يصنع التناقض والتضاد في بنية الخطاب التشاكل والتباين في الاستخدام اللغوي؛ لأنَّ التشاكل"**تكرار مقنّن لوحدات الدال نفسها**"[22]، والتباين هو الاختلاف في التأليف اللغوي. وعليه تتشاكل الأصوات والعلامات في مستواها التعبيري كما تتشاكل على المستوى المعنوي، ممتدة على فضاء النص، صانعة حقيقة الدلالة التي يحملها الخطاب مع الأصوات والمعجم. بينما تحمل التراكيب صوّرا يتمّ تحليلها على أساس **المقومات والنظرة العلائقية**؛ حيث تموت الاستعارة ما اشترك طرفاها في كل المقومات، وتحيا ما اختلفت المقومات بينهما، وتكون أكثر حيوية ما قامت على التداعي[23]. بل صار الأمر إلى أبعد من ذلك لمّا أصبح التركيب يحلّل **هندسيا**[24]كما يبيّنه محمد مفتاح، وهو ما يقترحه أيضا جوزيف ميشال شريم[25]، الذي قدّم نموذجا عمليا لهذا النوع من التحليل القائم على وجود وضعين: الأول موجب(+)، والثاني سالب(–)، والكل يسبح داخل النظام اللغوي.

والحقيقة أنّ هذا النموذج التحليلي يعطي للتركيب قيمة رياضية، تكسبه نكهة ثانية تربط بين المعرفتين الأدبية والعلمية، وتعبّر عن حال شعورية مزدوجة لمّا كان نقل الإحساس من الحال الأولى (+)/(–) إلى الحال الثانية(–)/(+)، لا يتعدّى رسما بسيط الهيأة يتوسطه خط استواء يعلو كل سالب ويعلوه كل موجب. وحاله كما في الشكل:



(−)[26]

إنّ الوضع الموجب يمثل في أغلب الأحيان الصورة في مباهج الرؤيا، أو في الحلم، أو في سياق النص[27]، وأما الوضع السالب فهو الانحدار إلى الأسفل، إلى عالم التوجع والألم، والإحساس المرفوض الذي لا ترده الإرادة الرافضة له. ولعلّ لتباعد طرفي الصورة دوره في اعتماد هذا النوع من التّحليل؛ لأنّ الملفوظ قد يحيل على مفهوم ذهني لا رابط بينهما إلا المعرفة الذاتية للقارئ على وجه الترميز الخفي، وهو الحاصل مع الخطاب المختار للتحليل.

وينحو تحليل التراكيب إلى **التفكيك** في تأجيل المعنى الظاهر وسدّ فراغات الفهم والبحث في تحريك اللبنات الهشة للبناء اللغوي، قصد تقويض القراءات السابقة لتحلّ محلّها قراءة جديدة، تنعت سالفاتها بالسيئة[28] تعتمد على الكتابة الخطية للخطاب. هذه القراءة هي التي تسمح بالتحوّل الدلالي، والخروج من النص الحاضر إلى الغائب.

الفعل الإجرائي : يمثله هذا الشكل:

1 – جلست والخوف بعينيها فضـــــاء الترقـــب

(صورة داخلية كشفتها عينه)/تجسيد[29]

تتأمل فنجاني المقلوب/**تصوير حقيقي**[30]

قالت: **مقابلة**

يا ولدي..لا تحزن (خوف/حزن)

(صورة داخلية كشفتها عينها)/استبطان

فالحب عليك هو المكتوب

التنبؤ

يا ولدي

قد مات شهيدا فضـــاء التوتـــر

من مات على دين المحبوب

الطمأنة: توقع الأمل

فنجانك دنيا مرعبة

مشبه مشبه به. (تشاكل تركيبي/تشاكل دلالي)[31]

وحياتك أسفار وحروب

ستحب كثيرا يا ولدي

مقابلة: (تشاكل تركيبي)/(تباين دلالي) (أمل/خيبة)

تباين دلالي

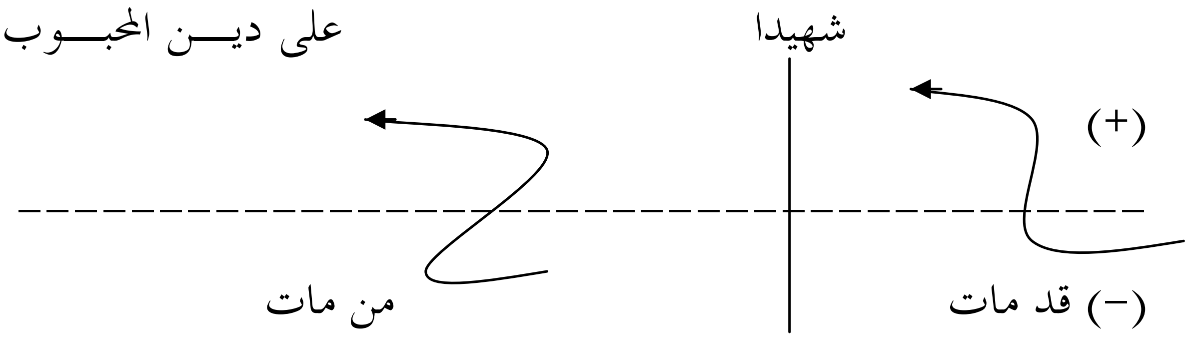
وتموت كثيرا يا ولدي

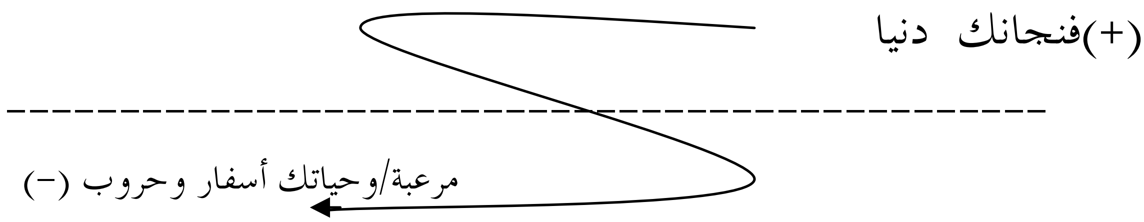
وستعشق كل نساء الأرض.. **مقابلة**

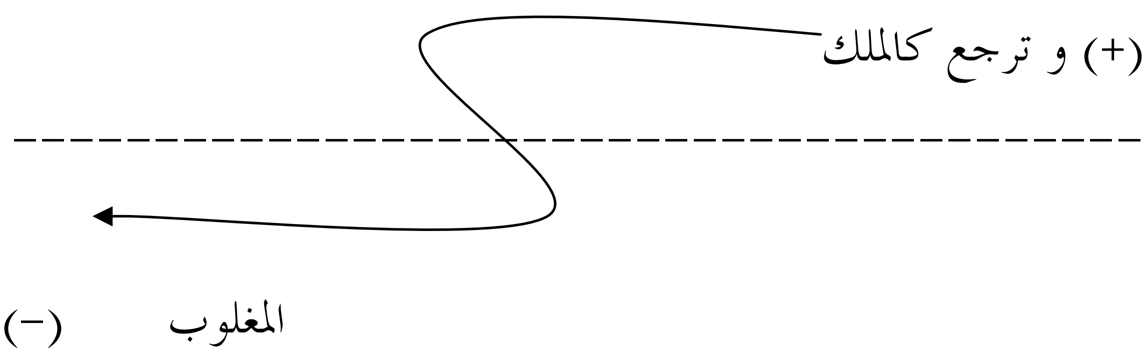
مقابلة: (تشاكل دلالي)/(تباين تركيبي)

وترجع كالملك المغلوب: **خيبة**

وفي المقطع صورّ بسيطة التّركيب بعيدة الدّلالة، تحمل الإنسان انزياحا من الوضع الموجب إلى السّالب والعكس. ونتأمل التّراكيب الشّعريّة التّاليّة:

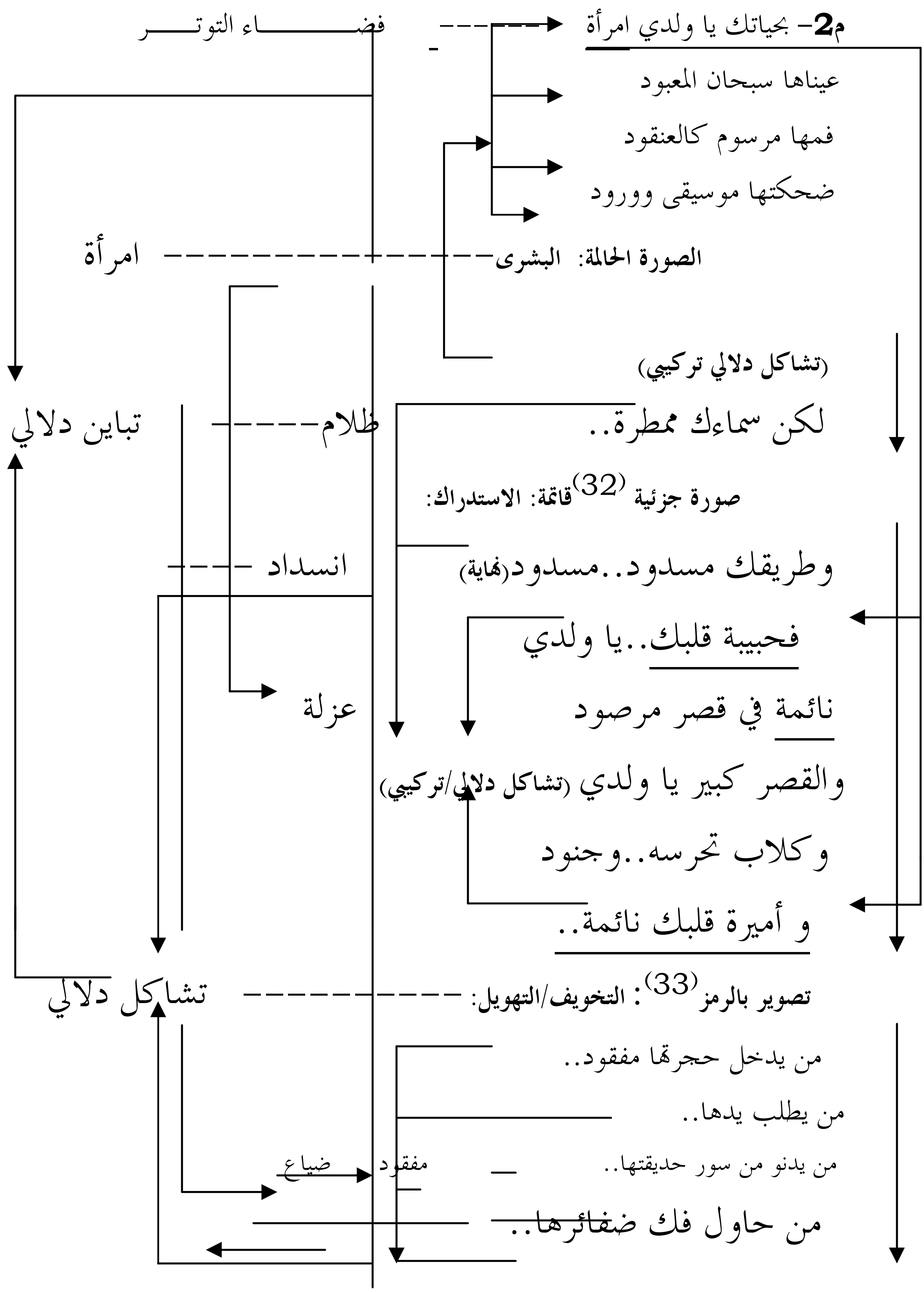






لقد حصرت القارئة اتّساع الدّنيا في ضيق الفنجان، وأكسبتها رعبا مـن رعـب الرؤيا، لتتحوّل حياته من أسفار ومرح إلى أسفار وحروب، وفي ذلك نزول بـيّن إلـى الانحسار النفسي والوضع السّالب.

وهو ما يفسّر التّشاكلات والتّباينات التركيبيّة والدّلاليّة في المقطع، فلـو اسـتخدم الاستشهاد بدل "الموت/الشهادة" لكان الوضع موجبا، ولكنّه الشّعر... فقد زاوج بين الثّنائيّة والحب ليرفع السّلب إلى الإيجاب، ثم ينزل إلى السّلب بدلالة لفظ "مرعبة"، ثم يأخذ مـن رجوع الملك وضعا موجبا لوقوعه بعد فعل الحب، وينزله إلى الوضع السّـالب بدلالـة لفظ"المغلوب". وهكذا تتوالى الصّور صعودا ونزولا ليتمّ بناء الخطاب، والصـورة فـي المقطع الثّاني عينها، وكأنّه يعيد ذات الأحداث بنسيج لغوي مختلـف، ينحـو فيـه إلـى التفصيل:


م2– بحياتك يا ولدي امرأة
فضـــاء التوتـــر
عيناها سبحان المعبود
فمها مرسوم كالعنقود
ضحكتها موسيقى وورود
الصورة الحالمة: البشرى
امرأة
(تشاكل دلالي تركيبي)
لكن سماءك ممطرة..
ظلام
تباين دلالي
صورة جزئية (32) قاتمة: الاستدراك:
وطريقك مسدود..مسدود(نهاية)
انسداد
فحبيبة قلبك..يا ولدي
نائمة في قصر مرصود
عزلة
والقصر كبير يا ولدي (تشاكل دلالي/تركيبي)
وكلاب تحرسه..وجنود
و أميرة قلبك نائمة..
تصوير بالرمز(33): التخويف/التهويل:
تشاكل دلالي
من يدخل حجرتها مفقود..
من يطلب يدها..
من يدنو من سور حديقتها..
ضياع
مفقود
من حاول فك ضفائرها..

يا ولدي..

مفقود..مفقود. (تشاكل دلالي/تركيبي) (الشرط/الجواب:الجزاء)

الصورة المتبددة: تصوير بالحقيقة:التّوتر:

وفي المقطع من الانزياحات الغارقة في السلبية ما يوافق جملة التشاكلات و التباينات في المقطع الشعري:

(+)لكن سماءك ممطرة

وطريقك مسدود(–)

(+)فحبيبة قلبك يا ولدي

نائمة في قصر مرصود(–)

(–)والقصر كبير يا ولدي كلاب تحرسه..وجنود(–)

(+)من يدخل حجرتها/

من يطلب يدها/

من يدنو من سور حديقتها/

من حاول فكّ ضفائرها /

مفقود..(–)

غالبا ما يكون مطر السّماء مؤشّرا إيجابيا لما يحمله من أسباب الخصب والنّماء، ولكن التّعبير الشّعري هنا اتّخذ من هذه الصّورة قالبا سالبا يؤكّده لفظ "**وطريقك مسدود**"؛ فيكون بذلك نزول المطر علامة للتّوتّر، وينبىء بحصول المكـــروه والمرفـــوض. هـــذا الرّفض تأكّد بما جاء بعده: "**حبيبة قلبك نائمة في قصر مرصود**"، "**والقصر كبير يا ولدي وكلاب تحرسه..وجنود**"، "**من**...(أفعال التقرّب منها)**مفقود**".

يعادل النّزول من السّالب إلى السّالب الاستغراق فيه، وهـــو إيحـــاء باســـتحالة الوصول إلى المبتغى وتحقيق الهدف، لا لضعف في ذات الشّاعر، وإنّما لقوّة المحيط الذي يأسر الحبيبة؛ ولذلك جاء الإخبار عن كلّ محاولة للاقتراب منها بالفقدان. إنّـــه الانســـداد الواقع أمام عزلة الحبيبة، وعدم القدرة على الوصول إليها بما يساوي الضـــياع؛ فتتبـــدّد الأحلام وتتبخّر، وتسودّ الصّورة بفعل التّخويف والتّهديد. هذه صورة أخرى متطورة عن الصّورة الأولى، تشابهها مضمونا وتختلف عنها تركيبا، تماما كالصّـــورة السّـــابقة فـــي المقطع الأوّل واللاّحقة في الثّالث.

م3– بصرت.. ونجمت كثيرا

لكني.. لم أقرأ أبدا

فنجانا يشبه فنجانك

لم أعرف أبدا يا ولدي..

أحزانا تشبه أحزانك

تشاكل دلالي/تركيبي

(حــزن:قــراءة

الفنجان) فضاء الشجن

مقدورك..أن تمشي أبدا

(قراءة/معرفة)

في الحب..على حد الخنجر

(حزن/وحدة)

وتظل وحيدا كالأصداف

تشاكل دلالي/تركيبي

وتظل حزينا كالصفصاف

مقدورك أن تمضي أبدا..

في بحر الحب بغير قلوع

وتحب ملايين المرات...

//ستحب كــثيرا يــا ولــدي..(م1)

(حب/عشق)

//وتموت كثيرا يا ولدي

تباين دلالي (حب/موت)

تشاكل دلالي

//وستعشق كل نساء الأرض..(م1)

وترجع كالملك المخلوع.. ← **تشاكل دلالي/تركيبي/لفظي.**

//وترجع كالملك المغلوب(م1). (عودة خائبة: هزيمة/ خلع)

ربط آخر الخطاب بأوّله

إنّ النّزول نحو السّالب يستمرّ، ولكنّه يأخذ بعدا جديدا بفعل الارتباط الحاصل بين آخر المقطع الأوّل وآخر المقطع الثّالث؛ ليكون الخطاب بذلك واقعا في السلبيّة التّامة، وينسب الأمر كلّه للقدر، في صيغة اسم مفعول"مقدورك"، إيحاء بالفرض و الجبر.

(+)مقدورك..أن تمشي أبدا في الحبّ..

على حدّ الخنجر(−)

ويلازم هذه الوضعية الوحدة والحزن كما في قوله:

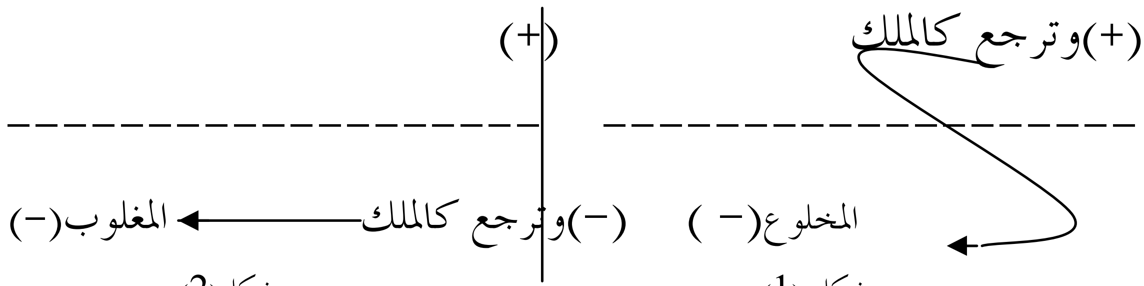
وتظلّ وحيدا كالأصداف وتظلّ حزينا كالصّفصاف (انسجام صوتي ممتع).

+ كائن حي	**−كائن حي(شيء)**	**+كائن حي**	**+كائن حي(نبات)**
+ ضياع	**+ضياع**	**؟**	**+طول**
+وحدة	**+وحدة**	**+حزن**	**+حزن؟**

في التشبيهين مقاربة غريبة؛ كيف تتساوى وحدة الأصداف مع وحدة الشاعر؟ وكيف يتساوى حزن الإنسان الحساس بحزن الصفصاف الذي لا يقيسه إلا من جربه؟

في حقيقة الأمر لا تهتم الأصداف بالوحدة لانعدام الإحساس عندها، وإنّما كونها منفردة لا يلقى لها بال هو ما يسوّي بينها وبين الشّاعر؛ فهي ملقاة على شاطئ تعبث بها الأيادي والأمواج، كما تعبث به الأوضاع من غير إرادة منه أو منها. وإذا كانت هي لا يهمها الضياع لأنّها شيء؛ فهو كائن حي، لا تحترم له رغبة، ولا يقدر له إحساس، ولذلك

كان في غياب إحساسه موازاة لحال الأصداف ضياعا ووحدة. وهو وجه لتفسير انتشار اسم المفعول على امتداد الخطاب. وأمّا حزن الصّقصاف؛ فمن طوله الباسق المعانق للسّماء، وهو حزن معنوي يشابه حزن الشّاعر المعلّق بالحلم الضّائع والواقع بعيدا عن طول يديه. فحزن النبات–على صعوبة إدراكه –هو الذي يجعل الشّاعر يوقن بصدق النبوءة لتمكّن القارئة من كشفه، وقليل أولئك الذين لهم قدرة على الاستبطان والكشف لتتجلّى لهم الغيوب والخوافي. ولما تعلّق الأمر بالوحدة والحزن بعد المغامرة الفاشلة؛ فإنّ العودة لا يمكن إدراكها بعادي اللّغة، ولذلك تطلّب الوضع تصويرا يتناسب مع حجم الفاجعة...إنّها عودة الملك المخلوع بعد العزّة والمكانة.



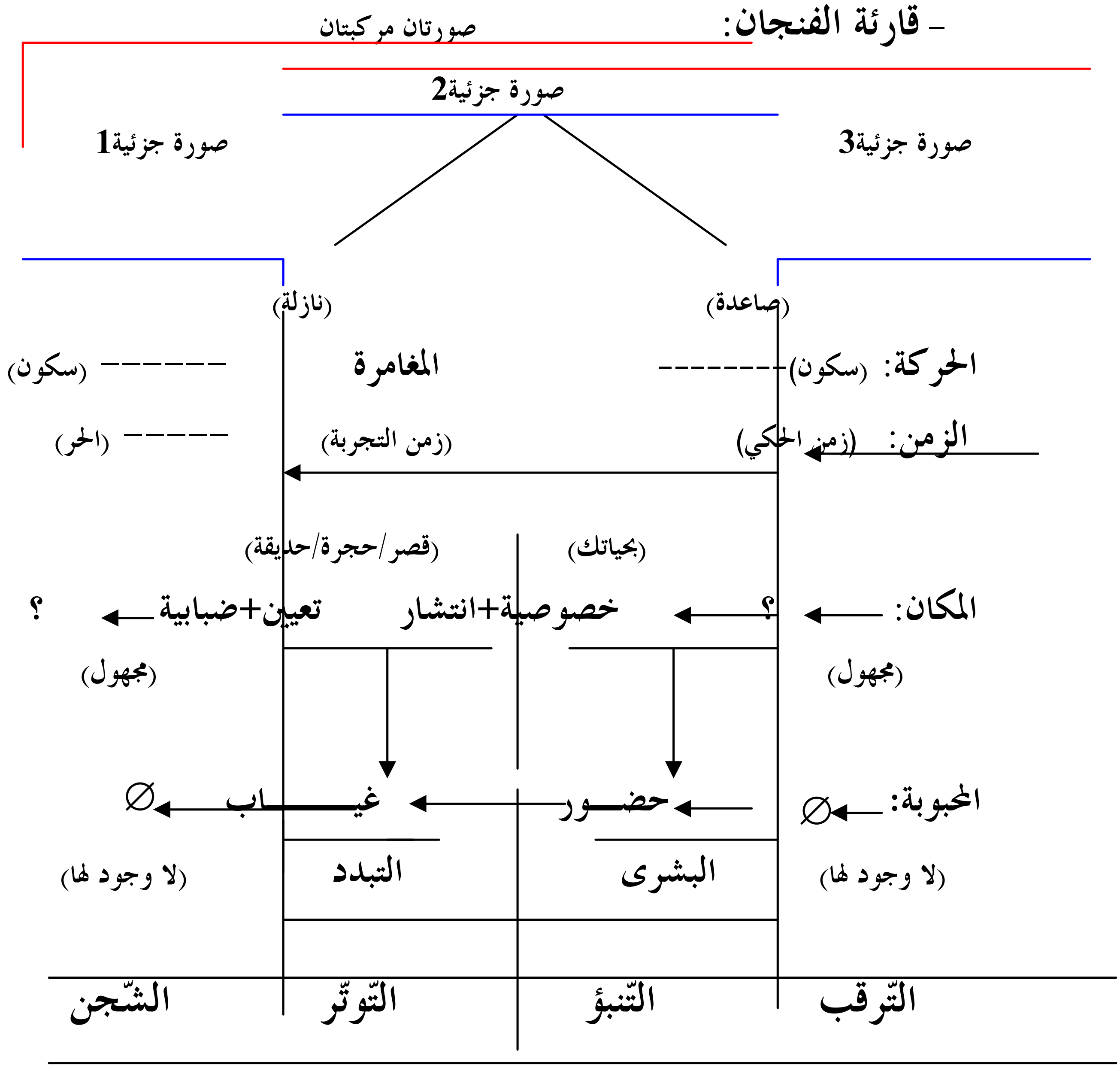
شكل (1) شكل(2)

إن الوضع يوحي بانتقال من السّالب إلى الموجب(الشكل1)، ولكنّ حقيقته هو توغّل في السلبيّة(الشكل2)، وبذلك يتأكّد توقّع ثبات الصّورة مع تغيّر الشّكل الكتابي، فهو وضع شعوري واحد لصورة واحدة يتعدّد التعبير عنها، وتتوافق فيها المعاني الباطنة مع بنيات الخطاب ومحاوره, ليس اعتمادا على رؤية القارئة فحسب، بل لأنّ الشّاعر –وهو المخاطَب– عرف كيف يجعل من خطابه– بعد إعادة روايته– رحما خصبا لا يعرف العقر.

وترتسم من كليّة هذا البسط معالم صورة مركبة[34]، إذ يقترح نزار قباني–بناء على نبوءة القارئة– صورة تفيض مأساوية مستمرة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، واقعا مرا، وحقيقة تبعث على اليأس في إدراك المرغوب فيه، بما يصنع ديمومة الأحزان والانكسارات الوجدانية. وكلتاهما تأخذ شكلا رباعي الأركان كما يوضحه التشكيلان:

– الصّورة المركّبة:

- **قارئة الفنجان:**



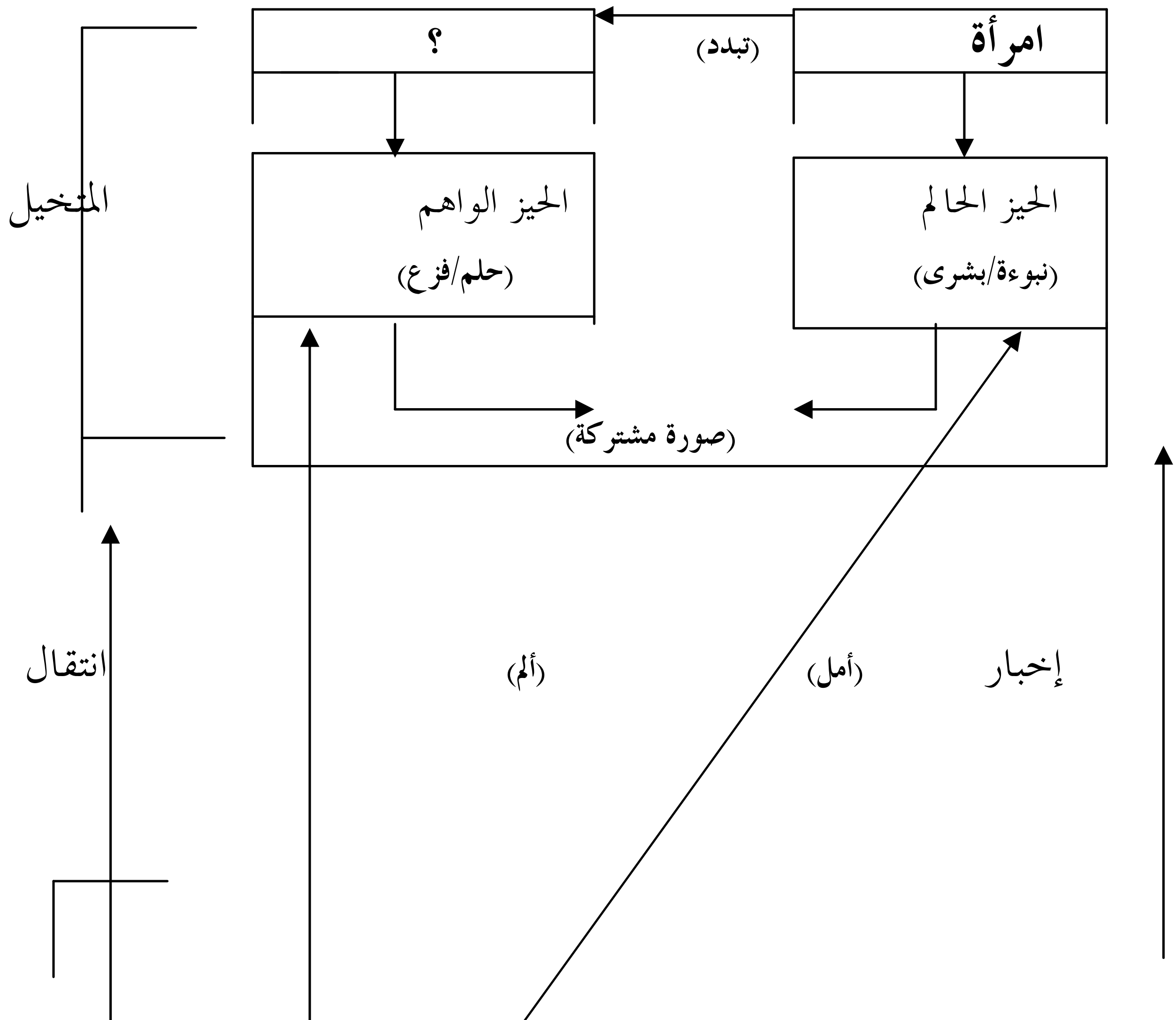
وهو ما يجعل من الخطاب في صورته الكليّة يصنع فضاء من تفاعل الأحياز؛ فـ"**قارئة الفنجان**" تقوم على ثلاثة أحياز في مستويين: السّاكن والمضطرب في الواقع, والحالم الواهم في المتخيّل. وهو تعدّ للصورة من مستواها المباشر إلى المستوى غير

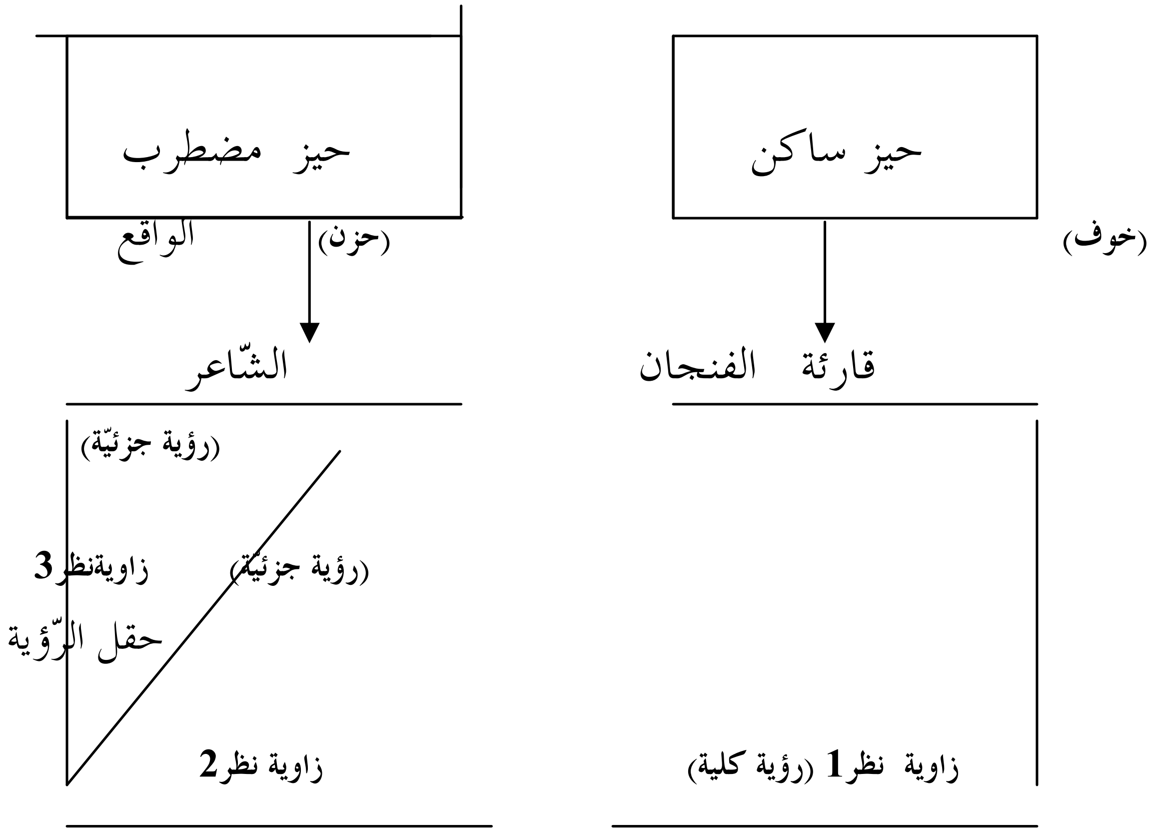
المباشر، أين تأ خذ بعدا آخر، يتعدى السذاجة إلى المراوغة، والكل لغة تخفي أكثر مما تبدي. وكسابقه استعار من المرأة غطاء تسلل به إلى جرح غائر، ليحرك بلمسه ضمير الأمة النائم..

و يبدي التشكيل الصورة الظاهرة المحيلة على الصورة الخفية:

-الصّورة الكليّة[35] للخطاب:

محمول الخطاب تتبدّل فيه آمال الفرد على اتّساعها آلاما، وهي الحال التي جرى الشّاعر على طرحها في العراء لتكوّن صورة حقيقية لأفراد هذا العالم. فصار النظر من زاويتين, والمعرفة جهل وظن, والحياة ظنك وذلّ وهوان، وهكذا تبدو ملامح الحياة: قصيدة شعر, ووضعا مهزوما, وخطابا أمله في ألمه:





إنّه النّص الحاضر في الخطاب، واحتمال نصّ غائب[36]على محور إنطاق الصوامت وملء الفراغات وارد، لتكتسب الصورة دينامية، تجعل من الخطاب صورة رامزة تحيل على وضع غير الذي تعنيه بنية الخطاب في مستواها اللغوي الأول، إنه التّحول الدلالي الذي يصنع المقام تحولا **من النص الحاضر إلى النص الغائب**؛ وللقارئ أن يعين هذا الغياب بما يقيم به العلاقة بينهما –الحاضر والغائب–.

–التكرير والتشاكل:

التكرير[37]في الإيقاع غير التشاكل في اللغة وإن كانت المادة واحدة، وكلاهما لعب على المعنى اللغوي والموسيقى الشعرية معا، على اعتبار البنية الصوتية –كما يراها محمد العمري– **وزنا** يجمع في مقاطعه و تفعيلاته اللغة والموسيقى، و**أداء** يبعث التأويل بين المسموع كصوت والدلالة التي يؤديها، و**توازنا** بين التجنيس والترصيع[38]، والكل يحكمه قانون التناسب من جهة الصيغة[39]. والتجنيس يعنى بتردد الصوامت[40]، وأهم مظاهره القافية، والترصيع يعنى بتردد الصوائت[41]، وأهم مظاهره الترصيع

والازدواج وتوازي الألفاظ والوزن العروضي، ويكون "**التكرار هو الفاعل في الفضاء**(Espace)"[42]الكتابي.

الخطاب	غير التام
قارئة الفنجان	– ستحب كثيرا يا ولدي وتموت كثيرا يا ولدي – ترجع كالملك المغلوب ترجع كالملك المخلوع – لم أقرأ أبدا/لم أعرف أبدا – مقدورك أن تمشي أبدا/ مقدورك أن تمضي أبدا – تظل وحيدا كالأصداف/ تظل حزينا كالصفصاف

ويظهر تأمّل الجدول التكرير غير التام على قاعدة الاستبدال واضحا بين: "**ستحب كثيرا يا ولدي**" و "**وتموت كثيرا يا ولدي**"، وبين "**ترجع كالملك المغلوب**" و "**ترجع كالملك المخلوع**"، وبين "**لم أقرأ أبدا**" و "**لم أعرف أبدا**"، و "**مقدورك أن تمشي أبدا**" و"**مقدورك أن تمضي أبدا**"، وبين "**تظل وحيدا كالأصداف**" و "**تظل حزينا كالصفصاف**". وهو ينحو إلى التكرير التام من جهة التركيب، ويعادل **التوازي**[43]من جهة الدّلالة؛ فالتركيب الأول يعطي معنى يخالف فيه معنى التركيب الثاني، ليحصل المعنى الثالث جامعا شتات المعنيين. يرسم الخطاب صورة الأثر الباقي من الحبّ الكثير والموت الكثير، حيث يتنامى الوعيد بالإخفاق، وتتكرّر مأساة الموت بتكرّر شعور الحبّ. ورجوعه ملكا مغلوبا، يمكن أن يصنع لنفسه نصرا، صورة ممحوّة لرجوعه مخلوعا. فهو الفناء دون الفناء...ولمّا كانت القارئة على معرفة بالفناجين، فإنّها لم تقرأ مثل فنجانه. ولماّ كانت عارفة بالأحزان،

فإنّها لم تعرف مثل أحزانه، ليكون قدره في البداية مشيا في الحبّ على حدّ الخنجر، ويكون في النهاية مضيا في بحر الحبّ بلا قلوع، فليس له من نفسه شيء...فإمّا هو الرخيص على شاطئ البحر لعبة في أيدي اللاهين، صدَفة وحيدة، تتجزّأ وحدته على كلّ الأصداف، وإمّا هو المنتشر في الفضاء الرّحب كائنا حزينا (الصفصاف). ولو ربطنا هذه الإيحاءات بما رأيناه مقاما للخطاب، لوجدنا صورة تفيض حقيقة لترسم واقع العرب.

ولا شك أن التكرير تشاكل لغوي يلفت الانتباه(44)، ولكنه في هذا الوضع صوتي يصنع موسيقى الخطاب الشعري مع باقي عناصر الإيقاع الأخرى، ولعلّ أبرزها الوحدات الزمنية في شقيها الزمن الإيقاعي والتناسب المقطعي. وهو بحث آخر موضعه الإيقاع.

الهوامش:

1-J.Dubois, Dictionnaire de Linguistique,librairie larousse,Imprimerie Berger-Levrault,Nancy,France,Edition 1982.p 480.

2- ينظر: خولة طالب الإبراهيمي:مبادىء في اللسانيات، دار القصبة للنّشر، الجزائر،2000 ص.100

3- عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، 2001.
ص221.وما قبلها 219.

4- ينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري،رؤية نقدية لبلاغتنا العربية،الدار العربية للنشر و التوزيع،مدينة نصر،ج.م.ع،2000 ص135 وما بعدها. و ينظر:محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التّناص، دار التّنوير للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان/المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء، المغرب، د.ط،د.ت. ص85 وما بعدها.

5- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، د.ت. ص 156.

6- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ج.م.ع، 1999. ص238

7- ينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص247.وينظر:عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية،الحداثة وتحليل الخطاب،المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان/الدار البيضاء،المغرب، ط1 ،1999، ص.111

8- عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص.106

9- جون كوهين:بناء لغة الشعر، ص.137

10- محمد حسن عبد الله:الصورة والبناء الشعري،دار المعارف،ج.م.ع،1981، ص8.

11- جون كوهين:السابق،ص 232.

12- ينظر:محمد حسن عبد الله : السابق، ص.102

13- ينظر:جون كوهين:السابق، ص228.
14- نفسه، ص110.
15- شفيع السيد: السابق، ص255.
16- ينظر:بناء لغة الشعر، ص212.
17- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص.207
18- نفسه 130-131.
19- ينظر: بسام قطوس:استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي،دار الكندي للنشر والتوزيع،أربد،الأردن،1998، ص54 .
20- ينظر:حبيب مونسي:فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى،دار الغرب للنشر و التوزيع،وهران،الجزائر،2000/2001، ص65
21- حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري، نحو رؤية داخلية للدّفق الشّعري وتضاريس القصيدة، دار الغرب النّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، طبعة 2001/2002. ص13.
22- محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص .21
23- نفسه، ص91- .95
24- ينظر:دينامية النص، تنظير و إنجاز، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان/الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثانية، 1990. ص19.
25- ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1984. ص 22 .
26- ينظر:دليل الدراسات الأسلوبية، ص 22 .يؤكد بيير جيرو في الأسلوب والأسلوبية ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان. ص41:"إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب فإن بناء الجملة هو روحه"و لذلك فالأسلوب القائم على الانزياح عن القواعد التعبيرية يحول الأوضاع.ويدرس التركيب لسانيا وظيفيا كما هو عند مارتيني،أو توزيعيا كما عند بلومفيلد أوتوليديا تحويليا كما عند تشومسكي،ومنه التشاكل والتباين التركيبي والدلالي المعتمد في البحث.
27- ينظر:عبد الإله الصائغ: السابق، ص144- 59- 97 على التوالي.
28- ينظر:عبد الله إبراهيم:معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب/بيروت،لبنان، ط 2 ،1996، ص113
29- ينظر:عبد الإله الصائغ:السابق، ص113 .
30- نفسه، ص111.
- وينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص .247
31- ينظر:محمّد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص26- 27 .
32- ينظر:عبد الإله الصائغ:السابق، ص103 .
33- ينظر:محمد حسن عبد الله:السابق ، ص110 .
- و عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص165 .
34- ينظر:روبرت دو بو جراند: النّص والخطاب والإجراء، ترجمة تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ج.م.ع، الطّبعة الأولى، 1998. ص 230- 232- 233.

و: جيليان براون وجورج يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمّد الزليطني ومنير التريكي، النّشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرّياض، م.ع.س، 1997 ، ص140- 141- 142.

و:عبد الأله الصائغ:السابق، ص106

35- ينظر:ر.دو بوجراند:السابق، ص238- 240- 244- 294-295-364 ..للتمثيل .و:يول وبراون:السابق، ص140-141-142.

و:عبد الإله الصائغ:السابق، ص104.

36 - ينظر:

- Orécchioni Kerbrat Catherine :L'Enonciation de la subjectivité dans le langage. Librairie,Armand Colin,Paris,France,1980. ,p17.

في معرض حديثها عن التحول الدلالي بفعل الرمز،داخل إطار كون أو عالم الخطاب.

- و:براون ويول:السابق، ص44.

- و:بيار جيرو:علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي،تقديم مازن الوعر، دار طلاس، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 1988.

ص59.ويؤكد هذه الرؤية في حديثه عن اتساع النص ص135،بعد أن مهّد لذلك في ص77-78 في اعتبار المعنى شفرات و تأويلات.

- و:جان ستاروبنسكي:نظرية الأدب في القرن العشرين،، ترجمة محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، الدّارالبيضاء، المغرب، 1997. ص154.

-و: بسام قطوس: السابق، ص.54

37- ينظر:محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، 3الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990،

ص 147 .

- و:حسن الغرفي: حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2000.، ص48.

38- ينظر:محمد العمري: الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء،المغرب/بيروت، لبنان،2001. ، ص9-10.

- و:حسن الغرفي:السابق، ص44-46.

39- ينظر:محمد العمري:السابق، ص31.

40- نفسه، ص 9.

41 - نفسه، نفس الصفحة.

42- ينظر:عبد الرحمان تبرماسين:محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، ص179. والقافية صوت قبل أن تكون كلمة صامتة؛ولذلك يراها عبد الرحمان تبرماسين ترصيعا.ويبدو لي أنّها تعتبر من حيث اللفظ تجنيسا،ولكنّها صوتيا ترصيعا؛لأنّ تكرار اللفظ يختلف عن تردّد الصوت،وكلاهما مرتبط بالآخر.

43- ينظر:محمد بنيس:السابق، ص152وحسن الغرفي، السابق، ص.85

44- ينظر:جون كوهين:بناء لغة الشعر، ص120.

ملحوظة:
وقد يأتي الصوت خفيا تماما إذا كان الوزن غير مرتبط بصوت معين وهو حال: (ســتحب/وتمــوت) و(مرعبــة/ممطـــرة) و(مرســـوم/مســـدود) و(تمشـــي/تمضـــي) و(يدخل/يطلب/يدنو) و(وحيدا/حزينا) ، وهو ما يصنع وحدة نغمية متساوية وزنا. لها مكانتها الموسيقية الأساسية في البناء الإيقاعي للخطابين معا. ينظر:محمد بنيس:السابق، ص156. ثم يأتي التكرير الحر كما يقول محمد بنيس في "الشعر العربي الحديث" ص155.- و:حسن الغرفي في "المؤثرات الإيقاعية، ص82. وفي الخطاب: (يا ولدي /كثيرا /أبدا /من /مفقود) "تسري في جسد النص كبذور مشّعة فاتنة بألوانها القزحية ولمعانها البلوري، فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه الحدود والمراتب والموانع" والكلام لـ:محمد بنيس:السابق، ص155 . وتردّد لفظ "يا ولدي" في "قارئة الفنجان" تسع مرات. و"كثيرا" ثلاث مرات. و "مَن" خمس مرات كلها في المقطع الثاني، إلا مرة واحدة في الأول. وتردّد لفظ "مفقود" أربع مرات في المقطع الأخير. هي أشكال أخرى للتكرير تنحو إلى الإيقاع أكثر ما تتجه إلى الدراسة التركيبية في التشاكل والتباين.

مفاهيم التشاكل (Isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة

الدكتور : وغليسي يوسف
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة قسنطينة

يمثل هذا المصطلح فرعية سيميائية مركزية ، اقتبسها جوليان غريمـــاس – عـــام 1966 – من علوم الفيزياء والكيمياء ، وقد حاد بهذه الكلمة عن دلالتها الإغريقية الأولى : المكان المتساوي أوالتساوي في المكان (Isos : يساوي « égal » ، وtopos : المكان أو الموضع « Lieu , Endroit »)[1]، ودلالتها الكيميائية في التصنيف الشهير – 1869 – للعالم الروسي إيفانوفيتش مندليف (ذرات العنصر الكيميائي الواحد ، التي لا تختلــف إلا في عددها أو كتلتها الذرية)،ليحملها دلالة سيميائية جديدة تقوم على التواتر أو التكراريـــة « Itérativité »[2] ، ولكن قصره لهذا المفهـــوم – فـــي أول عهـــده – علـــى المحـــور المضموني ، جعل فرانسوا راستيي (F. Rastier) يمعن في توســيعه ليشـــمل المحـــور التعبيري أيضا ، بعدما ميز – على صعيد المضمون –بين : تشاكلات أفقية وتشـــاكلات عمودية ؛ طبقها على قصيدة ملارميه "سلام" « Salut »[3] والتشاكل عنده هـــو : ((كـــل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت))[4] ، و ((يمكن أن يندرج ضمن متتالية لغوية لبعد أدنـــى أكبر من الجملة أو يساويها ، كما يمكن أن يظهر على أي مستوى من مستويات النص ، وفي وسعنا أن نعطي أمثلة بسيطة جدا على المستوى الصوتي : تجـــانس الصـــوائت ، الجناس الاستهلالي القافية..))[5]، وأخرى على المستوى التركيبي والمستوى الدلالي .. .

وقد سبق لغريماس أن ميز – بناء على المسار التوليدي للخطاب وتوزع مكوناته – بين "تشاكلات نحوية" (أو تركيبية) تقوم على تواتر المقولات ، و"تشاكلات دلالية" تمكن من القراءة المتسقة للخطاب و"تشاكلات الأدوار الحركية" (Actorielle) التي تـــنهض على الممثلين (Acteurs) وتتجلى بمساعدة التكرار الاســـتهلالي (Anaphorisation) ، مثلما ميز – اعتبارا بأبعاد التشاكل – بين تشاكلات جزئية وأخرى شاملة[6] . وعلى مـــا

يكتنف هذه الأنماط من غموض، فإن غريماس – في مقام آخر – قد ترك الحبل على الغارب حين أعلن أن ((التشابه « Analogie » يستخدم أيضا نقطة انطلاق لتفسير طبيعة التشاكلات وانتشارها))[7] ، ونام على هذا الحكم المائع الفضفاض ، ليترك السيميائيين العرب يسهرون جراء هذا "التشاكل" ويختصمون ، يزيدون عليه وينتقصون منه ، بإجراءات نقدية خاصة قد تقطع الصلة – أصلا – بالمفهوم الغربي.

وقبل الاختلاف في المفهوم ، اختلفوا في ترجمة المصطلح (وإن وقع الإجماع النسبي على التشاكل والمشاكلة) ؛ بين "التناظر" عند سعيد علوش[8] ، و"الإيزوطوبيا" عند أنور المرتجي[9]،و"الإيزوتوبيا" عند رشيد بن مالك[10] ، و"القطب الدلالي" في مجمل الكتابات التونسية السردية خاصة[11] (والتي قد نستثني منها صنيع المنصف عاشور * الذي يترجمه إلى "اطّراد" و"متناثرات"!) و"التناظر الموضوعي أو التناظر الدلالي" عند محمد عناني[12] ، و"تكرار أو معاودة لفئات دلالية" عند بسام بركة[13] و"تكرار وحدات لغوية" عند مبارك مبارك[14] ، و"محور التواتر" عند محمد القاضي[15]،.. .

وربما كان الناقد المغربي محمد مفتاح على رأس من واجهوا هذا المفهوم الغربي ممارسة ، وقد أغراه راستيي – حين وسع المفهوم "الغريماسي" للمصطلح – بمشروعية التصرف فيه من جديد:((..سنقترح بدورنا توسيعا أكثر للمفهوم))[16]، ثم جاء عبد الملك مرتاض ليتلقف هذا المصطلح بشراهة علمية عجيبة ، فكان – في حدود ما اطلعنا عليه – أكثر السيميائيين العرب تعاطيا لهذا المفهوم[17] ، وأجرأهم تصرفا في دلالاته ، حيث أعاد عجنه وشحنه بمحمول تراثي زاخر ؛ اقتبسه من العهد البلاغي القديم (المشاكلة ، المقابلة ، مراعاة النظير ، الجناس ، الطباق،الجمع ، اللف والنشر،..) ، اعتقادا منه أن ((هذا المفهوم لا يبرح مرجا مضطربا ، وهو في تصورنا مفتقر–بحكم حداثة نشأته–إلى بلورة وصقل وتدقيق . ولعل من أجل ذلك اجتهدنا نحن في التصرف فيه، فذهبنا إلى أقصى ما يمكن الذهاب إليه لدى التطبيق))[18].

ويبلغ هذا التصرف أقصاه في كتابه (نظرية القراءة)، في الفصل الثاني من القسم الثاني تحديدا؛ حيث يعرض لقراءة قصيدة (قلب الشاعر) لأبي القاسم الشّابي، وفقا للتشاكلات المرفولوجية القائمة بين وحداتها اللغوية التي تتنوع وتتوزع في هندسة إيقاعية عجيبة جعلت الناقد يسعى إلى الإحاطة بهذا السحر الإيقاعي التشاكلي من خلال نظام إجرائي سماه (الدورة التوزيعية)[19]، يقوم هذا النظام على "مُشَاكِل موزِّع"، يتحكم في سائر

المشاكِلات الموزَّعة (المنسوجة على نوله المرفولوجي)، ضمن حركة تبادلية وتعاقبية،يطلق عليها مرتاض مصطلح (الدورة التوزيعية الكبرى)، ثم يفرعها إلى (دورات توزيعيّة صغرى)، تتكون كل واحدة منها من مُشَاكِل موزِّع (بكسر الزاي) ومشاكِلات موزَّعة (بفتح الزاي)، تتبادل المواقع فيما بينها،... .

إن هذا المفهوم الإجرائي (المرتاضي) المستحدث هو تمثل تجريدي خاص بالدكتور مرتاض من حول تمثله الشخصي لمفهوم (التشاكل) في العرف السيميائي العمومي. على أن هذه (الدورة التوزيعية)، التي يسميها مرتاض "نظرية"[20]، لا تنسجم – في تقديرنا– مع روح النظرية؛ بما هي "إطار فكري يفسر مجموعة من الفروض العلمية ويضعها في نسق علمي مترابط (...) ويزداد يقين العلماء بالنظريات كلما أيدتها التجارب من ناحية وكلما فسرت أكبر عدد من الظواهر والقوانين من ناحية أخرى"[21]، فلا أعتقد أن (الدورة التوزيعية) كذلك؛ لقلة النصوص التي تؤيدها والتي يمكن أن تفسر على ضوئها، ولكنها إجراء تحليلي متفرد استطاع أن ينفذ – بامتياز – إلى (قلب الشاعر).

وبالنظر إلى خصوصية هذه القصيدة ذات التركيب اللغوي المفرط الخصوصية، يمكن القول إن هذا الإجراء مستنبت من هذه الأرضية الشعرية (الشابية) الخاصة، ومن الصعب إعادة زرعه في أرضية أخرى!... .

إنه – باختصار – تصرف إجرائي خاص في مفهوم معرفي عام .

لعل هذا التصرف أن يكون الدافع الذي جعل الباحثة خيرة حمر العين تحكم على التشاكل – في تطبيقات محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض – بأنه ((لا ينتمي إلى المفهوم الغريماسي))[22] ، بل هو – في رأينا – أدنى إلى المستوى الصوتي للتشاكل الذي أبرزه "فرانسوا راستيي" كما رأينا منذ حين ، وربما أدنى منهما إلى المفاهيم البلاغية القديمة .

وينسحب هذا الحكم – بلا شك – على صنيع عبد القادر فيدوح في (دلائلية النص الأدبي)[23] ؛ حيث يقوم التشاكل – عنده – جسرا بين مفتاح ومرتاض ، منقطعا عن المرجع الغربي .

أما عبد الله الغذامي ، وإن اصطنع التشاكل عنوانا لكتابه "المشاكلة والاختلاف"[24] ، فإنه لم يدّع المفهوم الغربي ، لأنه لم يومىء – أصلا – إلى مصطلح (Isotopie) على امتداد الكتاب كله، وعلى هذا فالتشاكل هنا هو إبداع "غذامي" بحت* ، يمكننا إعادة بلورته بإدراجه في نطاق الموقف من التقاليد الأدبية ؛ أي الاختلاف إليها أو الاختلاف عنها .

إن "عمود الشعر" مفهوم مركزي في هذا الكتاب ، تتحدد به – وعليه – مواقف "المشاكلة" و"الاختلاف" و"التشابه المختلف" ؛ فالبحتري (بتكرار أمثلة الغذامي) شاعر "متشاكل" مع التقاليد الشعرية السائدة ، لأنه لم يفارق أبواب (عمود الشعر) ، وأبو تمام "مختلف" لأنه خرج عليها ، بينما يسلك المتنبي موقف "الشبيه المختلف" بينهما سبيلا ، لأنه قلد النظام الشعري ثم كسر الطوق وأطلق قيد النص . وعلى طرافة هذه الأفكار "الغذامية" في ذاتها أو في سياق فلسفة التقليد الأدبي ، وبداعة صياغتها ، واتساق فرعياتها الاصطلاحية ، فإن من الجور عليها والاجتراء أن نربطها بالمصطلح الغربي الذي لا يناسبها ولا "يتشاكل " معها حتما!.. .

وهكذا ، فمن الصعب على الباحث أن يبلور "للتشاكل" مفهوما واضحا وموحدا يخترق السيميائيات الغربية والعربية معا ، نظرا إلى الأسباب التالية :

1 – المرجعية العلمية ، غير الأدبية ، لمصطلح (Isotopie) .

2 – اقترانه بمصطلحات أخرى ، قد لا يقوم إلا بها أو عليها ، كالتقابل (أو اللاتشاكل)،والتباين (Allotopie , Hétérotopie) .

3 – التباسه بمصطلح آخر مماثل له هو « Isomorphisme » (الذي وجدنا بعض السيميائيين العرب يترجمه – كسابقه – إلى "التشاكل"! ، وأحيانا إلى "التشاكلية" و"التناظر" و"موازاة النظائر" و"وحدة الصيغة"[25] ،..) وهو – كسابقه – مستمد من علوم الكيمياء والرياضيات والمعادن ، لكنه أصبح يحيل على التناظر ((بين بنيتين لنظامين من الأحداث مختلفين،بحيث تمثلان – معا – نفس النمط من العلاقات التوافقية (..) وفي اللسانيات فإن المسألة الأكثر أهمية (..) هي حضور التناظر أو غيابه بين الأفعال الاجتماعية والثقافة واللغة ..))[26] ،أوهو ((الهوية الشكلية لبنيتين – أو أكثر – المتعلقة بمحاور أو مستويات سيميائية مختلفة ، والتي نتعرف إليها بفعل التجانس (Homologation) الممكن بين الشبكات العلائقية التي تكونها))[27].

ولولا أن المعيار التداولي للمصطلح قد فعل فعله ، لدعونا – ثانية – إلى إعادة النظر في ترجمة هذين المصطلحين بهذا المقترح الجديد : (التناظر = Isotopie ، التشاكل = Isomorphisme) .

وحجتنا في ذلك – فضلا على المفهوم المبسوط منذ قليل – هي أن تأثيل المصطلح الثاني مشتق من الكلمتين الإغريقيتين[28] : (Isos) بمعنى : "يساوي" و(Morphe) التي

تحولت – في اللاتينية – إلى (Forma) بمعنى : "الشكل" « Forme » أو القالب « Moule » ،فيكون معنى الكلمة إذن : التساوي في الشكل ، أو الأشكال المتساوية .

وإذن فإن المشاكلة أو التشاكل أو التشاكلية هي أدنى إلى هذا المصطلح* منه إلى صنوه (Isotopie) الذي سنمحض له – حينها – مصطلح "التناظر". ومن المفيد إذ نود التمييز بين المصطلحين أن نستحضر الفروق الكيميائية بينهما [29].

4 – شيوع "التشاكل" و"المشاكلة" في البلاغة العربية القديمة ، ولا سيما علم البديع،بمفاهيم الإعادة اللفظية والاشتراك اللفظي أو المعنوي[30] ، ..

5 – شيوع المصطلح في الدراسات الشعرية والسردية على السواء ، وبمعنيين متمايزين نسبيا؛ حيث يدل – في الحقل السردي – على ((مجموعة مسهبة من المقولات الدلالية التي تمكننا من التأويل المتسق لخطاب أو حكاية ، باختزال الالتباسات ، وتقود البحث إلى تأويل واحد))[31]،بمعنى "تكرار الملامح السيميوطيقية التي تشكل تماسك النص ، ففي ملفوظ مثل : (كان الجميع يرتدون أفخر الثياب ، وتوجّه خون وماري إلى مائدة رائعة في منتصف حجرة فخمة الزخارف حيث قُدمت لهما الشمبانيا) ، يمكن القول بأنّ الكلمات التي توحي بالترف : أفخر الثياب ، رائعة ، فخمة الزخارف ، تقدم تشاكلا ل (الترف) ..." 32 ، لعل هذا المفهوم هو الذي أدى بكثير من الدراسات السردية التونسية إلى اصطناع مصطلح "القطب الدلالي" مقابلا له،إضافة إلى عبارة (السّمات السيميوطيقية المتماثلة)33 التي جعل منها عابد خزندار مقابلا للمصطلح الانجليزي (Isotopy) في قاموس جيرالد برنس السردي .

6 – طغيان التعامل الإجرائي العربي معه (الموصول بالدرس البلاغي القديم) على الدلالة الاصطلاحية الغربية ، والذهاب به مذهبا ذاتيا ؛ بالشكل الذي جعل عبد الملك مرتاض – مثلا – يتخذ منه مجرد مفهوم إيقاعي تعكسه البنية الصوتية والخصائص البديعية للنص الأدبي .

ويمكننا القول – في الأخير – إن هذا المصطلح قد مر بمحنة دلالية عسيرة ، جعلته يرتحل من "التساوي في المكان" الإغريقي إلى التباين في اختلاف الأزمنة والأمكنة الأخرى ، وينتقل من دلالته الكمية في جدول النظائر الكيميائية (عند منדليف) ، إلى دلالة التكرارية في محتوى النص (عند غريماس) ، ومنها إلى كل تواتر لغوي في المحتوى والتعبير معا (عند راستيي) ، ثم إلى بدع دلالية أخرى (عند السيميائيين العرب

المعاصرين)، حتى غدا من الصعب الوقوع على قاسم دلالي مشـــترك يُـؤَمِّنُ وجــوده الاصطلاحي!.. .

المراجع

1 - J. Picoche : Dictionnaire Etymologique … , P 551 (Topique) .
2 - Sémiotique … , P 197. Voir aussi : Sémantique Structurale (ch.04) .
3 - François Rastier : Systématique des Isotopies , In (Essais de Sémiotique Poétique), P P 80 – 106 .
4 - Ibid. , P 80 et 82 .
5 - Ibid. , P 83 .
6 - Sémiotique , P 197 (Isotopie) .
7 - Sémiotique … , P 14 (Analogie) .
8 - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 151.
9 - سيميائية النص الأدبي : 40 .
10 - قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص : 93 .
11 - في الخطاب السردي : 91، مدخل إلى نظرية القصة : 230 .
* - مجلة (فصول) ، م5 ، ع01 ، ديسمبر 1984 ، ص 94 ، 98 .
12 - المصطلحات الأدبية الحديثة : 47 .
13 - معجم اللسانية : 116 ، ولكنه حين ترجم كتاب G. Molinié ، نقل المصطلح إلى "المنظومة الدلالية"! (الأسلوبية : 131).
14 - معجم المصطلحات الألسنية : 156 .
15 - الحياة الثقافية ، تونس ، ع 41 ، 1986 ، ص 32 .
16 - محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، ص 20 .
17 - مارسه في : - شعرية القصيدة ، ص ص 33 – 127 .
- الأدب الجزائري القديم ، ص ص 120 – 123 ، 143 – 164 .
- التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، ص ص 43 –111 .
- نظام الخطاب القرآني ، ص ص 157 – 216 .
- وسائر كتبه الأخيرة .. .
18 - نظام الخطاب القرآني ، ص 158 .
19 - عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص 333.
20 - نفسه، ص 334.
21 - طلعت همام : قاموس العلوم النفسية والاجتماعية، ص 70.
22 - جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، ص 13 .
23 - عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ص ص 97 – 111 .
24 - عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف ، 1994 .

* - سبق لنا أن أشدنا بهذا الإنجاز النظري الرزين الذي اتخذنا منه معيارا للوقوف على الثابت والمتغير من المنجز الشعري لعبد الله حمادي ، في دراستنا "المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين" ، المنشورة ضمن الكتاب المشترك : (سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين) ، منشورات جامعة قسنطينة ، 2001 ، ص ص 91 – 108 .

25 - ينظر بحثنا : إشكاليات المنهج والمصطلح ... ، ص 262 – 263 .

26 - Dictionnaire de Linguistique , P 270 .

27 - Sémiotique .. , P 197 (Isomorphisme) .

28 - Dictionnaire Etymologique .. , P 248 – 249 (Forme) .

* - يرد مصطلحا (Isomorphisme) و (Isomorphe) – في معجم الرياضيات – بالمقابلين : "تشاكل" و"متشاكل" على التوالي ، أنظر :

م.بوزيت : معجم مصطلحات الرياضيات ، ص 119 .

29 - كنا – حين كنت طالبا ثانويا في شعبة الرياضيات – ندرس (Les Isotopes) في مادة الكيمياء تحت عنوان "النظائر" ، مثلما كنا نطلق "التشابه" على مصطلح (Isomorphisme) ، ويطلق المصطلح الأول على ذرات العنصر الكيميائي الواحد إذا اتفقت في العدد الكتلي واختلفت في العدد الذري ، أما المصطلح الثاني فيطلق على المركبات الكيميائية في تشابه أشكالها الفراغية .

30 - يراجع : أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ص 621 .

31 - Léxique Sémiotique , P 83 (Isotopie) .

32- جيرالد برنس : قاموس السرديات ، تر.السيد إمام ،ص100.

33- المصطلح السردي ، ص120 .

تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات آخر الليل
للدكتور عبد الله حمادي

الأستاذ: حلاسة عمار
جامعة قاصدي مرباح ورقلة

مدخل :

ما إن تنتهي من قراءة رباعيات آخر الليل حتى تنتابك قشعريرة وتلفك مشاعر الخوف والرجاء ذلك أنك تجد نفسك أمام أشم شامخ قد طاول عنان السماء حيث تتلاطم الدلالات وتتشعب مسالكها ومع ذلك تستفزك خمائلها ولكنك في لحظة قرار الولوج تصدمك إشكالية الانطلاق من أين تبدأ وأين تنتهي ؟ وماذا تأخذ وماذا تدع وحينها تستحضر « فأدركني ولما أمزق »ولا يسعفك في حيرتك هذه إلا اعتمادك على الإشارة الحرة بحثا عن البنى العميقة الثاوية في أغوار النص ومخابئه وهنا يتأكد لك أن لا مناص من تفجير هذه البنى حتى إذا ما تشظى النص أمكنك التمتع بخباياه

سميائية العنوان

لم يكن للعنوان أهمية تذكر في الدراسات النقدية التقليدية .وذلك لأن الشاعر القديم كان يقدم القصيدة دون عنوان .حتى إذا ما جمعها المحققون، أو نشرها الناشرون ، فكروا لها في عنوان .فينسبونها تارة إلى حرف رويها ، فيقولون سينية البحتري ،ولامية العرب أو العجم .أو ينسبونها إلى مناسبتها كقصيدة المتنبي – عيد بأية حال عدت يا عيد – التي قيلت في عيد الأضحى في هجاء كافور الإخشيدي . إلى أن برزت الدراسات الحداثية فأدركت أهمية العنوان وقيمته في المقاربات الأدبية . ويشير الدكتور جميل الحملاوي إلى هذا السبق حين يعرض لرأي جيرار جنيت في العنوان ويعده من السابقين الأوائل الذين أدركوا أهمية العنوان فهو عنده « من الشاعرين الكبار الذين أولوا عناية كبيرة للعنوان باعتباره نصا موازيا »

ومن هذا المنطلق اعتبر السميائيون العنوان سؤالا إشكاليا والنص هو الإجابة على هذا السؤال . « فالعنوان يعلن عن طبيعة النص وهو أيضا الوسيلة التي تدلنا عن طبيعة

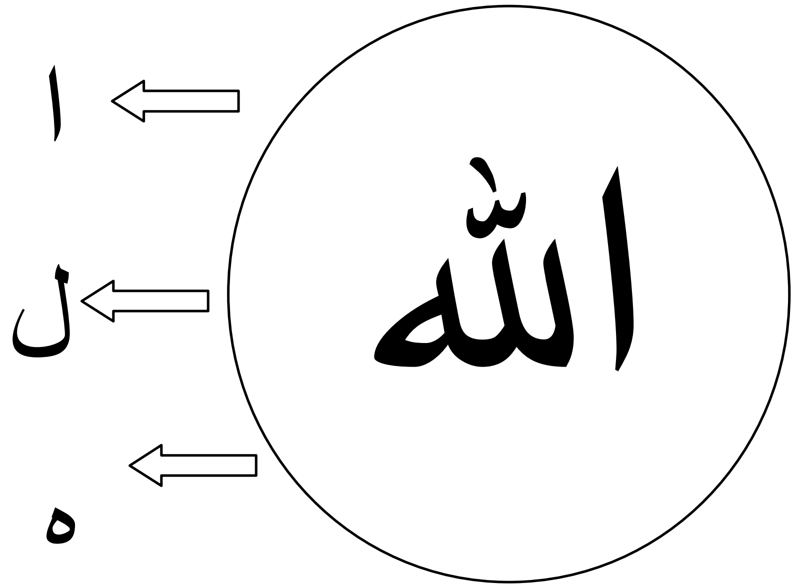
المنهج الذي نختاره في قراءة النص ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص

ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نقف عند رباعيات آخر الليل باحثين عن الدلالات الثاوية في أعماق هذا العنوان . وأول ما يصادفنا في هذا النص المركب الدلالي : – رباعيات – هذا المركب الذي ينبني على التعدد الرباعي وإذا رحنا نتتبع أسرار هذا التعدد الرباعي فبالعودة إلى مجلة الثقافة العدد 85 ص. 1 8 2 ومن خلال عملية إحصائية بسيطة قامت بها لتعلن أن عدد الرباعيات هو 26 رباعية . غير أن ديوان البرزخ والسكين الذي نشرته مطبعة جامعة منتوري سنة 2000 قد نشر القصيدة في 30 رباعية . وهنا يمكننا أن نتساءل ، لماذا انتقلت الرباعيات من 26 إلى 30 , ولما كانت طبيعة النص الحداثي لا تؤمن بأي سلطة إلا سلطة النص نفسه ارتأينا أن نعود إلى المركب نفسه نسبر أغواره علنا نجد عنده الإجابة عن سؤالنا . فبتأمل بسيط في مركب الرباعيات نجد أن مركز ثقل هذا المركب هو المركب (ر– ب– ع) الدالة على الرقم 4 وهذا يجرنا إلى سؤال آخر ما علاقة العدد4 بعدد الرباعيات المنشورة سواء في مجلة الثقافة أو في ديوان البرزخ والسكين وهنا سنجد أنفسنا مضطرينا أن نعود ثانية 'إلى المركب الدلالي لنطرح عليه هذا السؤال : لماذا جاءت رباعيات ولم ترد أربعات كما تقتضي طبيعة العدد 4 وإذا استطعنا أن نجيب على هذا السؤال أمكننا أن نعرف سر الرباعيات . ولما كان النص الحداثي لا يمكن أن ينشا من فراغ ولا من عدم، فلا شك أن نصا سابقا قد تقاطع مع هذا النص , ولما التقى الحافر بالحافر كان ميلاد هذا النص ,وإذا رحنا نبحث في الذاكرة الدلالية فإنها ستحيلنا حتما إلى رباعيات الخيام , وبمجرد تحديد نقطة التقاطع تبدو في الأفق واضحة جلية لماذا هي رباعيات دون غيرها من الدلالات الأخرى .فإذا كانت الرؤية الصوفية هي التي منحت عمر الخيام العمق الإبداعي في رباعياته فها هي نفس الرؤية تفرض نفسها من جيد على مبدع آخر وهو حمادي وبنفس الرؤية لتكون رباعيات حمادي كما نشرت في آخر طبعة لها . والرؤية الصوفية لا تكون إلا ثلاثين ولتنبئ هذه الرؤية عن نفسها رفضت شكل تجليها الذي نشرتها فيه مجلة الثقافة لتفرض شكلها الجديد الذي فرضته في البرزخ والسكين .وذلك لأن30 في العرف الصوفي تعني تمام الهلال أي وصول التجربة الصوفية إلى منتهاها ومن هذا المنطلق فإن قصيدة مجلة الثقافة تعد تجربة غير مكتملة .وإذا كانت رؤية العالم الصوفية قد أفرزت هذا النص وفرضت عليه هذا العدد بالذات من

الرباعيات ، فإن هذه الرؤية أيضا لكفيلة بأن تضع أيدينا على سر اختيار الرباعيات بدا الثنائيات أو الثلاثيات أو الخمسيات أو غيرها . فإذا علمنا كيف تنظر هذه الرؤية للرقم أربعة أمكننا أن نصل إلى هذا السر بسهولة ويسر.فالنظرة الصوفية تنظر إلى الرقم أربعة نظرة قدسية وذلك لأن هذا الرقم عندها هو رمز للمحبوب الأعظم ألا وهو الله . وفي ذلك يقول ابن العربي:

أحرف أربع بها هام قلبي   وتلاشت بها همومي وفكري

ويمكن توضيحها أكثر من خلال الرسم البياني التالي:



فليس إذا اعتباطا أن يختار الشاعر رباعياته ثلاثين رباعية على الرغم من أنها كانت 24 رباعية كما نشرت في مجلة الثقافة (2) ليضيف لها 6 رباعيات مع بعض التعديل . ليعلن بلغة الصوفيين على انتهاء هذه التجربة الصوفية عند بلوغ الهلال الثلاثين و بذلك يفسح المجال لهلال شهر جديد.

و إذا غصنا في أعماق هذا الاختيار نجد أن الرقم(30) يرتبط ارتباطا عضويا بالرقم (04) الذي سبقه ليكونا معا نسيجا صوفيا ينبني عن إشراق و ذوق يدخل ضمن الفتوحات الجديدة في الفكر الصوفي .

وإذا شكلنا منهما المعادلة التالية : (30)(4)= تجربة صوفية ، والتي يمكن أن تكتب بالشكل التالي : (4)(x103) ليأخذا شكلهما الصوفي الجديد وبذلك يأخذ كل رقم دلالته الصوفية التي تبرز أهميته الصوفية عندهم .فالرقم (3) لا يقل أهمية في العرف الصوفي

عن أهمية وقدسية الرقم (4) إذ كلها ترتبط بالأحد الأحد كما يقول الشاعرعدة بن يونس :

أما العدد إذا حققت صورته　　وجدته واحدا ما لـــه قـــدد

ورقم ثانيـــة كرقـــم ثالثـــة　　كل منها قائم بالأحد الصمد

وإذا قلبنا المعادلة وكتبناها بالشكل التالي : (3)(X104)= التجلي الصوفي .فلإن تساوى المعادلتان حسابيا، فإنهما يختلفان في الرؤية الصوفية فإذا ارتبطت المعادلة الأولى بالمحبوب الأعظم من وجهة النظر الصوفية ،فإن المعادلة الثانية ترتبط بنضج رجل الصوفية نفسه وبما تتيحه له هذه المرحلة من متعة ولحظات حال لا تتاح لمن لم يدرك هذه القوس . ويتجلى ذلك بوضوح من خلال الشكل التالي :

3　　وقت التجلي

(10*4) ←—— النضج الصوفي

فــ (3) تفسرها كلمة (آخر الليل) حيث تدل إحداها عن الأخرى والحديثان الشريفان التاليان يفسران هذه العلاقة يقول الرسول (ص) :(أقرب ما يكون العبد من الرب في جوف الليل الأخر...)(3)ويقول في حديث آخر(ينزل ربنا كل ليلة إلى السماء الدنيا حين يبقى ثلث الليل الأخر فيقول من يدعوني فأستجب له ...) (4) إذا فالحديثان كل منهما شارح للآخر ومتمم لمعناه فآخر الليل تعني ثلثه الأخير, أما بقية أجزاء المعادلة والمتمثل في (x104) والذي يساوي حسابيا (40) فهو رقم آخر له دلالته الصوفية وقدسيته الدينية فهو يرتبط بالنور الذي يعني عندهم الرسول (ص) وقد بعث في الأربعين . أما في القرءان فقد وردت آيات كثيرة تبرز قدسيته ومن ذلك قوله تعالى (حتى إذا بلغ أشده وبلغ أربعين سنة قال رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليا) (5)وقوله تعالى (وتم ميقات ربه أربعين ليلة) (6) فبلوغ الأشد ،وتمام الميقات ،وأهلية الرسول لتحمل أعباء الرسالة كل ذلك لا يكون قبل الأربعين ومن هنا ارتبط رقم الأربعين بالنضج في العرف الصوفي .

وإذا أجرينا هذا المعادلة مجرى الرياضيات والحساب ورحنا نتطلع إلى نتائجها فإننا سنجد أن نتيجة ضرب أعداد هذه المعادلة في بعضها البعض يعطينا الرقم 120 فإذا قسمناه على عدد الرباعيات في القصيد ة (30) يكون الحاصل 4 وهكذا تعود بنا سميائية العدد بعد هذه الجولة الطويلة إلى نقطة البدء حيث مركز ثقل هذه القصيدة الذي يمثله العدد4 والذي يرمز كما أشرنا إلى المحبوب الأعظم وهو الله.

*** آخر الليل :**

فلا يمكن أن تعثر على صوفي دون أن يحدثك عن آخر الليل وذلك لأنه وقت التجلي الإلهي – كما أوضحنا من قبل من خلال الأحاديث السابقة الذكر – و آخر الليل هو لحظات النور والصفاء والقرب ومناجاة المحبوب ولانصراف إليه ولانقطاع لعبادته ولذلك لا يكون الصوفي صوفيا ما لم يفقه كنه هذا الوقت وأسراره فما يمارسه الصوفي من رياضة وطقوس طيلة النهار إلا ليدرب نفسه على القدرة والصبر للتفرغ للمحبوب ومناجاته في هذا الوقت ومن هنا أخذ أهميته ومكانته في العرف الصوفي

قراءة في بنى النص

يحيلك النص من الوهلة الأولى إذا لم تكن قارئا متمرسا إلى بناه السطحية المتمظهرة ذات الطبيعة السطحية ذلك أن الشاعر قد كثف هذه البنى مستخدما كما هائلا من التراث الصوفي على تعدد مشاربه وفلسفاته ، حتى يخيل إليك أنك أمام قرص مضغوط يترصد التراث الصوفي ومصطلحاته . والبنى الفوقية للنص كفيلة بأن تبرز كل ذلك .ولكنك وأنت تقرأ النص وتعيد القراءة المرة تلو الأخرى ينكشف لك نصا آخر يختفي وراء النص بمصطلحاته الصوفية وهو في الحقيقة النص الأصلي حيث اعتمد فيه الشاعر على الإشارة الحرة والانزياح اللغوي أو قل هندسة اللغة وخلق معماريتها التي تحتم عليها أن ترجع إلى درجة الصفر كما قال (بارت) وترتقي من جديد في مدارج دلالتها الجديدة . ولكي نكون منهجيين أكثر ارتأينا أن نبدأ هذه القراءة بالوقوف عند البنى السطحية تم نعرج بعدها على البنى العميقة

أ – **البنى السطحية** : وتتجلى من خلال ما يلي :

1–التقاطع النصي : حيث نجد هذه القصيدة تتقاطع مع الفكر الصوفي في كثير من طروحاته ويمكننا أن نقف عند أهم النقاط التي يتقاطع فيها النص مع الفكر الصوفي ونجملها فيما يلي :

أ – الغزل الصوفي :

وأذا عدت إلى الرباعيات سوف تجد الشاعر يلجأ إلى الوسيط الموضوعي الذي يربط بين اللاهوت والناسوت وهو (المرأة) كغيره من شعراء الصوفية وهي ظاهرة اختارها رجال

الصوفية عن قصد ووعي ولهم فيها آراء يقول الجنيد (كما أن النساء حبائل الشيطان فهن حبائل العرفان) . (7)

والرباعيات كانت مترعة بهذا الحب الإلهي الذي تجلى بشكله العفيف والحسي وإذا ما تتبعنا الشعر الصوفي فإننا نجد الظاهرة متأصلة فيه حتى أنك لا تكاد تجد صوفيا دون غزل فهذه رابعة العدوية تناجي ربها قائلة:

أحبك حبين حب الهوى   وحب لأنك أهل لذاك
فأما الذي هو أنت له   فشغلي بذكرك عمن سواك
وأما الذي أنت أهل له   فكشفك لي الحجب حتى أراك
فلا الحمد في ذاك ولا ذاك لي   ولكن لك الحمد في ذا وذاك (8)

وهكذا تسير الرباعيات في نفس الطريق إذ نجد مجموعة من المقطوعات في الغزل العفيف ومثال ذلك :

أنت يا حب يا شديد العناء   كيف أزمعت أن تخوض التمادي
أنت أفزعت شحنة من عقوق   في وعاء مهيل من رماد
بت تعرى وفي التوجس أمر   مستحيلا على أمر السداد
سوف أبقى وسوف أغمد غيظي   في حناياك يا بن وحش الجهاد (9)

ولكن ما لا يبدو عاديا هو الغزل الحسي والذي يختصره الشاعر في كلمة واحدة وهي: (الفسق) والذي يعرف في غير المصطلح الصوفي بالغزل الحسي ، والذي قد يبدوا للدارس غير العارف بطبيعة الأدب الصوفي تناقضا إذ لا يتصور اجتماع الزهد في أعلى مراتبه، مع الوصف الحسي للمرأة والذي ارتبط في الذاكرة الجمعية عندنا بشعراء المجون . وهو نوع من الشعر نجد له نماذج كثيرة في الرباعيات ومن ذلك قوله مثلا :

سر مغزاك أن تراني صريعا   فوق نهديها مبحرا في ارتجاجي (10)

وقوله أيضا :

هاجس السحر مفرط في التجني   بين نهديها سيله من عفاف
نبرة العطر أثقلت شفتيها   واكتفى الظرف بانتهاب المراني (11)

وهي ظاهرة كما أشرت جديرة بالوقوف .وهنا أعود إلى المفتاح الاستهلالي الذي اختاره الشاعر كمدخل لهذه الرباعيات حين يقول الحلاج في طاسين النقطة << ما أظن يفهم كلامنا سوى من ب لغ القوس الثاني ، والقوس الثاني دون اللوح >> (12) ولذلك فقد

أسرف شعراء الصوفية في الغزل الحسي انطلاقا من العشق ووصولا إلى الاتحاد ومن ذلك نجد مثلا قول صريع الغواني :

إن ورد الخـــــــــــدود والنجـــــــــــل وما في الثغور من أقــــــحوان
واعــوجـــــاج الاصـــــداغ فــــي ظــاهــر الخـــد ومـــا في الصدور من رمان
تــركتنـــي بيـــن الغـــوانـــي صـــريعـــا فلهـــذا أدعى صريع الغوانـــي(13)

وقد راح النقاد يبحثون عن المبررات التي تجعل الشاعر الصوفي يلجأ إلى الغزل الحسي ليصل من خلاله إلى قمة الوجد . وقد قدموا لذلك تفسيرات عدة نذكر منها ما ذهب إليه عبد الحميد جيدة حين ينفي التناقض اعتمادا على مقولة جلال الذين الرومي التي يقول فيها :<< إن ما يبدو تناقضا إنما هو انسجام غير مفهوم >>(14) أما عبد الحكيم حسان فيفسر الظاهرة انطلاقا من كون :<< الصوفية قد تأثروا في ربطهم بين الجمال الحسي والجمال المطلق على هذا الوجه بآراء أفلاطون الذي يرى أن من يصبوا إلى الجمال الحقيقي ينبغي له منذ صباه أن يدأب على الاتصال بالصور الجميلة >> (15) وهو في الحين ذاته يقر بصعوبة الفصل بين الغزل الإلهي والغزل الحسي حين يقرر أن << قارئ الشعر الصوفي يلقى عنتا في فهم كثير من نصوص هذا الشعر لأن التشابه بين الأسلوبين في الغزل الإلهي والغزل الإنساني يشتد حتى إن قصد الشاعر الصوفي ليخفي في كثير من الأحيان إلا إذا أظهرته قرينة من القرائن التي توجه النص شطر الغزل الإلهي توجيها لا يدع مجالا للاحتمال فإذا لم توجد قرينة ظل التشابه بين الأسلوبين قائما حتى إن كثيرا من النصوص يصلح للغزلين الإنساني والإلهي على السواء >>

والشاهد عندنا من كل هذا أن نبرز أن هذه الظاهرة والمتمثلة فيما يسمى بالغزل الماجن أو الحسي ظاهرة صوفية محضة تنبع من صميم الأدب الصوفي . إلا أنها تأخذ طابعها الخاص فلأن تطابقت الكلمات من حيث الدلالات المتمظهرة فهي بلا شك تختلف في دلالتها الباطنية التي تعطيها صبغتها الخاصة التي لا يصل إلى كنهها إلا موهوب . ولعلها الموهبة نفسها التي ينبغي أن تكون عند محلل اللوحات المتعددة لنفس المعلم في رواية أحلام مستغانمي وذلك لأن << اللوحات لا تتطابق وإن تشابهت هناك أرقام سرية تفتح لغز كل لوحة , شيء شبيه بالكود لابد من البحث عنه للوصول إلى ... ما الذي يريد أن يوصله إلينا صاحبه >>(16)

وبعد كل هذا يمكننا القول أن توظيف الرباعيات <<للغزل الحسي >> هو تقاطع نصي بينها وبين الشعر الصوفي الذي يعتمد كلية على الإشارة . إذ << الإشارة هي الطريق التي يشير بها من هم في منزلة أرباب القلوب والرافعين لأستار الغيوب >> (17)

2- السكر الإلهي:

مما يتقاطع نص الرباعيات معه أيضا في الفكر الصوفي " السكر الإلهي " وهي ظاهرة بارزة في الرباعيات .ومثال ذلك :

بادر الصحو وارتجيه رجاتي   واقبــض النور من ثمال نجاتي

وقوله أيضا :

أيقهــر الليــل حتى الثمالـــة   وينتهــب الصمــت منك المقالة

(18)

وقوله أيضا :

نشوة العشق في اخضرار التمني   والصدى العالي لا محالة آت

فالحديث عن النشوة والصحو والثمالة خاصية صوفية حيث يعتبرونها ركيزة أساسية ومرحلة ضرورية للوصول إلى قمة الوجد والعشق الإلهي .وقد تحدث دارسو الأدب الصوفي ووقفوا عند هذه الظاهرة كما سوف نرى.

والسكر الإلهي يرتبط عند مريدي الصوفية وأقطابها بالوجد وهو حالة يصل إليها الصوفي في لحظة مناجاة ينعتق فيها عن عالمه الناسوتي حيث تصبح الألفاظ . والعبارات والرموز الكلامية كلها عاجزة عن التعبير عما يجد ويختلج في صدره وتلتهب به أحشاءه ، فينتقل الصوفي من اللغة الصوتية المحدودة إلى اللغة الحركية الفسيحة الأرجاء ، لأن الحركة ككلمة بليغة تعبر عن كيانه . وقد تحدث رجال الصوفية كثيرا عن هذه اللحظة ووصفوا متعتها بأنها وجد " يذق وصفه ولا يدرك كنهه إلا من ذاقه "(19) وهي لحظات " يتمنى أن يريحه الله من كل بدنه وقد ارتبط هذا اللون من الشعر بوصف الكروم والدنان والكؤوس والندمان والمغنيات والجواري كما يوصف الآثار الحسية للسكر كتخاذل الجسم وتهالك الأعضاء وتغطية العقل وما يصحب ذلك من هلوسة ووساوس وأخيلة فاسدة ....وقد أعطى الصوفية هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمر إلى دائرة الرمز الصوفي " (20) وهي ظاهرة متفشية جدا عند شعراء الصوفية يقف عندها كل من

تناول أدبهم ودرس آثارهم وإلى ذلك يشير توفيق بن عامر إلى شيوع هذه الظاهرة عند شعراء الصوفية كشيوع الغزل الحسي حين يقول عن شعر ابن الفارض :" ولكن الناظر لأول وهلة في الديوان وجملة ما احتوى عليه من بقية الأشعار يلاحظ أن الشاعر يتحدث عن حبه بلغة الغزليين والخمريين. فأشعاره تطفح بعبارات المجان من الإباحيين..." (21)

3 – المصطلح الصوفي

لا يختلف اثنان في أن الصوفية قد خلقت لنفسها مصطلحات ورموزا خاصة بها ، بل أصبحت دليلا عليها. ولا يمكن لأي دارس أن يلج أغوار النص الصوفي دون معرفة هذا المصطلح الذي كان يعد مركز ثقل النص الصوفي انطلاقا من اعتبارهم له الوسيط المؤهل . " للكشف عن معانيهم لأنفسهم ، والإجمال والستر على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها " (22) وقد تقاطعت الرباعيات مع كثير من هذه المصطلحات التي كانت منذ القدم محط أنظار المهتمين بهذا التراث

ومن نماذج المصطلحات التي تتقاطع فيه الرباعيات مع الفكر الصوفي مصطلح النور . والنور عند رجال الصوفية مذهب قائم بذاته . وهو ما يسمى عندهم بالمذهب الإشراقي . ويعد الغزالي خير من يمثل هذا المذهب . يقول في حقه د.عاطف جودة نصر: « فقد بسط في مشكاة الأنوار مذهبا ذا عرض تنظيمي في فلسفة النور» (23)

وقد طور الحلاج فلسفة النور لتتجاوز الذات الإلهية لترتبط بنبيه محمد (ص) « فلأول مرة في تاريخ التصوف نرى الحب الإلهي يتجاوز ذات الله إلى أول مخلوقاته وهو نور محمد (ص) ذلك النور الذي أشرق قبل أن يكون الخلق . ومنه استمد الأنبياء هديهم والأولياء معارفهم لتجليه على مر الأيام فيهم وهذا النور القديم كما هو مصدر هداية هو مصدر خلق فمنه كانت الأكوان و لولاه ما كان الوجود » (24)

وإذا عدنا إلى الرباعيات نجد مصطلح » النور« قد برز بقوة في الرباعيات كما يشير عبد الحميد هيمة حين يقول« تحفل الرباعيات آخر الليل بجملة من الدوال الرمزية ذات المداولات العميقة وأهمها النور الذي يكاد أن يكون أبرز هذه الدوال الرمزية حيث يتردد مع لواحقه الدلالية ثماني مرات كاملة في الرباعيات 1- 3 -8- 10-12- 17-24-27»(25) وهكذا يتبين لنا من خلال هذا التكرار لكلمة النور ومرادفاتها في الرباعيات « أن الشاعر قد قصد إلى ذلك ولم يكن ورودها في النص وردا اعتباطيا وإنما وظف»

النور« توظيفا صوفيا . فتأمل مثلا قوله: وسبق لك النور مغمى الجفون (26) ليصبح النور » جوهر كل حقيقة يبحث عنها الشاعر« (27)

4- **الفناء والإتحاد** : ومما تتقاطع فيه الرباعيات أيضا مع الفكر الصوفي ظاهرة الفناء في الذات الإلهية والإتحاد معها وهي فكرة قد برزت بشكل واضح عند أصحاب الحلول من الصوفية وهي ظاهرة مميزة لكل اتجاه صوفي يمزج المعرفة بالوجدان . ومن فكرة الإتحاد انبثقت عند الصوفية وحدة الأديان وقد برزت بشكل بارز عند الحلاج فهو يرى (أن الأديان وجهات نظر إلى حقيقة واحدة ، لأن كل دين قد نظر إلى الله نظرة تخالف نظرة الآخرين والجميع ينشدون شيء واحدا) (28) وقد أشار ابن خلدون في مقدمة إلى هذا الرأي حين قال عن لسانهم " إن الوجود كله صادر عن صفة الوحدانية التي هي مظهر الإتحاد وهما معا صادران عن الذات الكريمة التي هي عين الوحدة لا غير "(29) وقد عبر ابن الفارض عن الإتحاد بقوله

كلانا مصل واحد ساجد إلى حقيقته بالجمع في كل سجدة
وما كان لي صلى سواي ولم تكن صلاتي لغيري في آدا كل ركعة(30)

ويمكن أن نقف عند لفظة " مثنوي" التي وردت في الرباعيات في مثل قوله :

نوبة الشوق معبر الاحتفال مثنوي ملغم بالعجاج (31)

لنبين تقاطع النص مع الفناء والإتحاد . فالمثنوية كما يعرفنا بها صاحب الملل والنحل هي " أحد فرق المجوس يزعمون أن النور والظلمة أزليان " (32) وهنا تتأكد لنا فكرة وحدة الأديان ومنها وحدة الوجود المنبثقة أصلا من فكرة الإتحاد .وهكذا يتبين لنا أن الرباعيات تتقاطع مع الفكر الصوفي في كثير من أفكاره

5-العدد

مما يتميز به الأدب الصوفي توظيفه للعدد توظيفا رمزيا . وعلى نفس الوتيرة يتعامل مع الحروف وهي ظاهرة صوفية وقف عندها الدارسون كثيرا أذكر منهم على سبيل المثال الدكتور عبد الله الرنيسي حين ينظر إلى العدد في الأدب الصوفي على أنه دلالة غامضة تحتاج إلى تأويل وهو ما بسميه :« إطار الرمز الغامض الذي لا يوحي بشيء إلا مع الشرح والتأويل بل والتعسف في هذا التأويل ... ذكر الحروف ليرمز بها إلى أسماء معينة ... على أن هناك رموز من هذا القبيل وهي ما يعمد فيها الشاعر إلى العدد ليؤكد

به فكرة معينة وخاصة ماله صلة بالله ووحدانيته ».(33)وهنا أيضا وجه آخر من أوجه التقاطع النصي حيث تلجأ الرباعيات على طريقة الفكر الصوفي إلى العدد فتوظفه توظيفا صوفيا . والناظر إلى عنوان هذه الرباعيات سوف يدرك ذلك وأعتقد أننا قد وفقنا عند كل ذلك عندما درسنا سيميانية العنوان وأبرزنا أن هذه الأرقام الموظفة في هذا العنوان تحمل إشارات صوفية لها دلالاتها الخاصة في الفكر الصوفي. وأعتقد أن ذلك مثال كاف لإبراز سميائية العدد في الفكر الصوفي .

ب – البنى التحتية:

ونعني بها البحث عن الدلالات العميقة في النص تلك الدلالات التي تعطي للنص شاعريته. ومن هذا المنطلق فإنه يتطلب منا قراءة :« تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص ».(34) وهي « قراءة النص من خلال شفرته بناءا على معطيات سياقه الفني والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص » . (35)وبالتالي فإن الوقوف عند البنى التحتية يتطلب الوقوف على فجوا ت النص ومناطق صمتـــه لاستنطاقهـــا. « ومفهوم الفراغ يقوم على إنكار القيمة المرجعية أو الإحالة للوحدة اللغوية» . (36) وهذا يتطلب بطبيعة الحال (القطيعة المعرفية) (الإيستمولوجيا).

ويمكننا الوقوف عند البنى التحتية من خلال ما يلي:

1– التناص:

وهو البحث عن النصوص المخزونة داخل النص إذ الكتابة كما يقول الغدامي " لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكن هذا النتاج يتفاعل لعدد من النصوص المخزونة في باطن المبدع". (37) وبالتالي لا وجود للنص المحايد كما تقرر ذلك جوليا كريستيفا ومن هذا المنطلق تجد الرباعيات تحيلك على نصوص تراثية كثيرة انطلاقا من القرآن الكريم ومرورا بالفكر الصوفي والشعر العربي وسنحاول أن نقدم نماذج لذلك:

أ– القرآن الكريم

1– الطور:والطور وكتاب مسطو رفي رق منشور والبيت المعمور(38)

2–النور:الله نور السموات والأرض(39)

3–عز، لات: أفرأيتم اللات والعزة ومناة الثالثة الأخرى (40)

2- الفكر الصوفي:

1- الفسق: يقول الجنيد:« كما أن النساء حبائل الشيطان فهن حبائل العرفان » (41)

2- النور:يقول ابن عربي : « اللهم يا من ليس حجابه إلا النور ولا خفاؤه إلا شدة الظهور»(42)

3- الهنا والهناك: « نقل الحلاج عن المسيحية مصطلح « اللاهوت » و « الناسوت » (43)

3- الشعر:

أ- أيقهرك الليل: وليل كموج البحر أرضى سدوله عليا بأنواع الهموم ليبتلي(44)

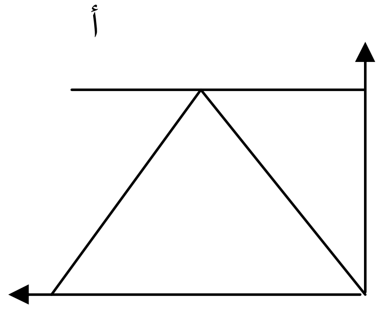
ب- فقبر السعيد كقبر الغوي :- وإن فرق البعض بين الحثالة

يقول المعري :

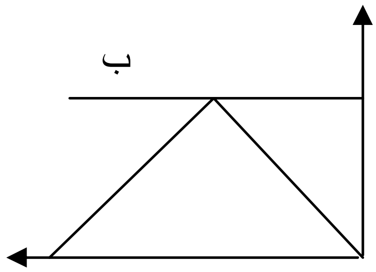
رب لحــد قد صار لحدا مرارا ضاحك من تزاحم الأضداد

ودفين عـــلى بقايـــا دفين في طويــل الأزمان والآباء (45)

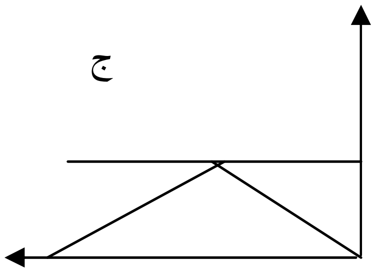
والوقوف على كل النصوص التناصية يكاد يكون دربا من المستحيل وهذا يعود لطبيعة النص المفعمة بالنصوص الإحالة . ولعل طبيعة الدراسة لا تسمح بدراسة ثانية في البحث في طبيعة العلاقة بين النص الأصلي والنص الجديد الذي اقتضاه ، ولذلك فقد اكتفيت بعرض النصين دون تعليق . ولكي نقرب الصورة أكثر سنعتمد على الرسوم التوضيحية ولذلك سنرمز للنص القرآني (أ)- النص الصوفي(ب)- النص الشعري(ج) وبعد الدراسة الإحصائية تبين لنا ما يلي :-



تناص (أ)



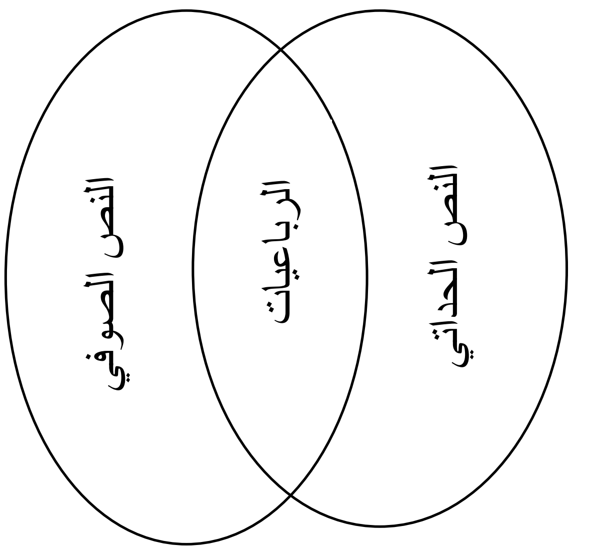
تناص (ب)



تناص (ج)

الحقل الدلالي

يتميز النص الحداثي بحقله الدلالي المفعم بالألغام الدلالية إذ كلما و ضعت يدك على احد ألغامها انشطرت إلى ما لانهاية من الدلالات تجعل النص مفتوحا أمام القراءات اللامتناهية و هدا ما يجعل النص الحداثي قابلا للحضور في أي وقت إذ « ليس للنص معنى محدد فليس هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هدا المعنى و لكن هناك دائما لعب ودوران و انزياح للمعنى ..... و من ثم تنتفي قابليته للتفسير النهائي » (46)وقد تميز الحقل الدلالي في« الرباعيات» بكثافة اللفظ واتساع الدلالات وإذا وقفنا أمام هذا الكم الهائل من الألفاظ التي غطت سواد الصفحات نجد أن الدلالة الصوفية قد امتزجت مع الدلالة الحداثية ليشكلا معا نموذجا دلاليا متميزا . وسطه نص الرباعيات وطرفاه النص الحداثي والنص الصوفي.



فالحقل الدلالي الصوفي يفرض نفسه بقوة من خلال الإشارة الصوفية المتميزة . يقول ابن عربي : « علمنا هذا إشارة فإذا صارعبارة خفي » وبهذا المفهوم وظف الشاعر الدلالة الصوفية كمتنفس صوفي يلقي الضوء على التجربة الصوفية في هذا النص . تأمل مثلا كلمة ؟ النور – الفسق – وحدة الالتحام – الهنا والهناك ؟ فلا يختمرك شك أنك أمام أحد عمالقة الصوفية والدلالة الصوفية نفسها تحمل إشارات الحقل الصوفي الحداتي لأنها تنطلق من مرتكز صوفي يرتكز على سيمياء اللغة الصوفية فقط ، ولكن يوظفها ليعرج بها إلى السيماء الحداثية التي يتعهدها علم السميولوجيا وهي دلالة (تقوم على مفهوم الاكواد التي يبعث بها النص إلى قارئه والذي تقع عليه مسؤولية فك شفرة الاكواد » (49)

وهكذا يتحتم على الدارس لكي يستطيع فك شفرات الاكواد في هذه الرباعيات أن يستحضر مفهوم الأمامية والخلفية ويجعلهما رفيقتا دربه وهو يفجر الحقول الدلالية لهذا النص فإذا أخذنا على سبيل المثال دلالة النور في الرباعيات فقد تبدو من الواجهة الأمامية لفظة معجمية ترتبط بدلالة الأضواء والأنوار وما شاكلها ولكنك إذا انتقلت إلى الواجهة الخلفية تجد أن هذه اللفظة تتفجر وتتشظى لترميك بوابل من الدلالات لانهاية لها فهي في حين تعني الله وفي حين آخر تعني الفتوحات الربانية وقد تعني لحظات الصفاء إلى ما لا نهاية من الدلالات التي لا تنتهي.

الإنزياح اللغوي

يتميز النص الحداني بتمرده المستمر عن المركزية المنطقية التي ظلت تقيد الدلالات ردحا من الزمن . واختارت اللعب الحر للدوال والانزياح اللغوي . مما جعل النص الحداتي قابلا للحضور دائما مثلما هو قابل للقراءات المتعددة انطلاقا من أن كل قراءة هي إساءة قراءة. ومن هذا المنطلق يقول الغدامي " لن يكون في مقدورنا تحقيق نمو العلاقات داخل النص إلا إذا نحن أخذنا بمبدأ الإشارة الحرة وذلك لأن المدلول المعجمي للعنصر اللغوي يظل قيد ا يحاصر نبض النص وقد يخنقه بعد أن يكبل حركته بأنفاس المعاني السالفة والحاضرة ولكن خلاصة النص يكون بفتح حدود عناصره وإطلاق هذه العناصر على أنها إشارات حرة " (51)

وانطلاقا من الإشارة الحرة حاولنا أن نقف عند الانزياح اللغوي في " الرباعيات " والصعوبة تحفنا من كل جانب ذلك أن الإشارة الحرة من طبيعتها الانزياح وهي سريعة الانزلاق فما إن توهم نفسك أنك توقفت عند مدلول حتى يتحول بسرعة مذهلة إلى دال يبحث عن مدلول ومع هذه الصعوبة جازفنا لنقدم هذه القراءة.

فأول ما يواجهنا في الرباعيات هو رسم الغاية الصوفية وتحديد الهدف حيث نرى ذلك بارزا في قوله

غاية الصحو أن يهيم غرامي يذرع الطور ممسكا بسراج (52)

وما إن يضع الشاعر أول خطوة في الطريق حتى يتبين أن الطريق شاق وطويل وفي ذلك يقول الشاعر

كم جفيت وكم أبحت مروجي يا مجيري من اعتفاف الثلوج

كم هفوت إلى احتوائك دوما يا خفيا وراء سيب البـــروج (53)

وقوله واليأس يكاد أن يسري إلى قلبه نظرا لصعوبة الطريق.

غرك الطيف فارتحلت وحيدا قــد برزت إلى المرايا عنيــدا

يا غرير ا بما تجن المرايــا هدك الزحف قد خطوت وحيدا (54)

لكن عزمه كان أقوى وتصميمه أشد حيث يقول

جرد السيف واعتمده كليما ياغريبا وسط القبور كظيما

مطلب النور مفحم بهجير يوشك القلب أن يراه خصيما (55)

ويقول أيضا :

فاسرج خيولا للجهاد عنيدة واركب طريقا للحياة مقدرا (56)

ولكن دون جدوى حيث لم يتحصل الشاعر على مبتغاه فتقع الهزة التي كادت تعصف بالشاعر وتجعله يتراجع وفي ذلك يقول :

فلا الصبح آت ولا المعجزات مشعشعة باخضرار التغني (57)

ثم يراجع الشاعر نفسه ويبحث عن المثبطات ويعتزم الرحيل من جديد وفي ذلك يقول :

تطهر لترقى مصاف الطهارة وتعلنها مضرة ودعارة (58)

وهكذا يقف الشاعر عند السر ويصل بعد عناء شديد وكم كانت فرحته كبيرة بانتصاره حيث يقول :

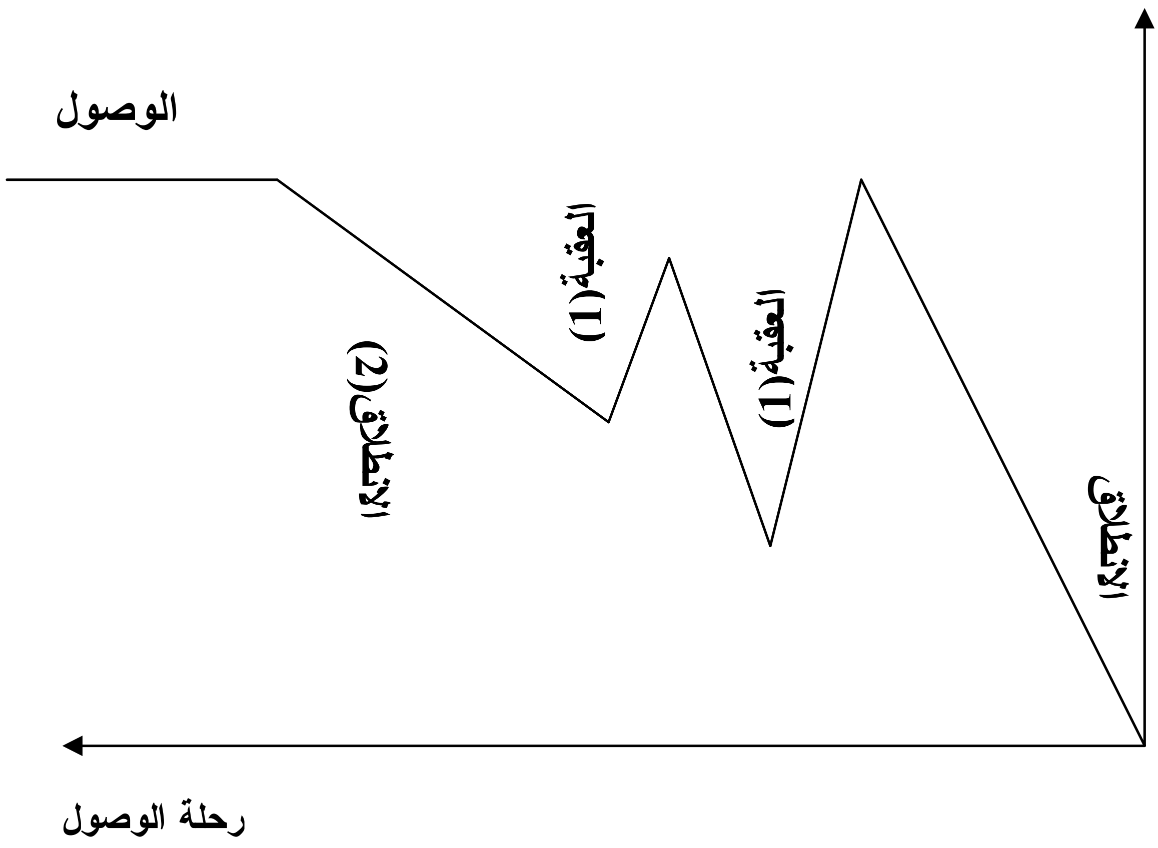
كم يتيه وكم يطول سجودي بين نهديها لذة الموعود (59)

ويختم بتجربته التي يضعها يبن يدي القارئ للإفادة والعبرة حيث يقول :

رحلة الصبر نوبة من صخور كسرت ألف موجة من غرامي (60)

غير أن هذه المقاربة للمعاني كما قدمناها تبقى دائما إساءة قراءة تنتظر من ينقضها وذلك لأن الدلالة قد اعتمدت على الانزياح اللغوي حيث تجعلك تتيه في المروج والبروج وتركبك جيادا مسرجة وتدخلك معارك مفعمة لتتركك تتيه في خضم الدلالة العميقة ليتأكد لك أولا وأخيرا أن كل قراءة هي إساءة قراءة .

ويمكن رصد هذه التجربة بيانا كما يلي:



الرمز النصي

من الأدوات الفنية الهامة التي يعتمد عليها الأديب في إرسال شفرته الدلالية عنصر الزمن ولذلك فقد اهتمت الدراسات الحديثة بعنصر الزمن

وإذا عدنا إلى " الرباعيات " فإننا نجد الزمن يلعب دورا مهما وفعالا في إشارة النص وتوجيه دلالاته. ودراسة الزمن في الرباعيات يعيدنا من جديد إلى ثنائية (النور. الظلام) والتي كما أشرنا سالفا تعد أهم ثنائية ويتجلى ذلك من خلال حضورها المستمر في كل آليات النص

والقارئ لنص " الرباعيات " سوف يرى طغيان زمن المستقبل على زمن الحاضر وهذا يعود لارتباطهم بالنور الذي ينشده الشاعر خلال رحلته الشاقة والطويلة في مدارج السالكين ولذلك فقد تشبث الشاعر بزمن المستقبل حبا في الوصول ورغبة في النور وهو الأمل المنشود بينما إذا ما تتبعنا توظيف الشاعر للماضي فإننا نلمس رغبة ملحة في التخلص منه وبالتالي محاولة نسيانه عن طريق عدم اللجوء إليه إلا إذا اقتضت الظروف

لذلك . والهروب إلى فعل الاستقبال لأنه الأمل والهدف والغاية كما أشرنا. وتتبع كل الأفعال في الرباعيات يتطلب بحثا مستقلا بذاته. ولذلك اعتمدنا على النموذج لينسحب على كل النص . حيث اخترنا الرباعيات الخمس الأولى لنطبق عليها دراسة الزمن . لنرى فعل الاستقبال فيها.

المضارع: تجيش– تطفر– يدرع– يميم – يخشى– تاتي –تكون– تنجز– تعدو– تدك – تقيم– تخمد– تفيض– تعوى– أبقى – أغمد– تضمر

فعل الاستقبال

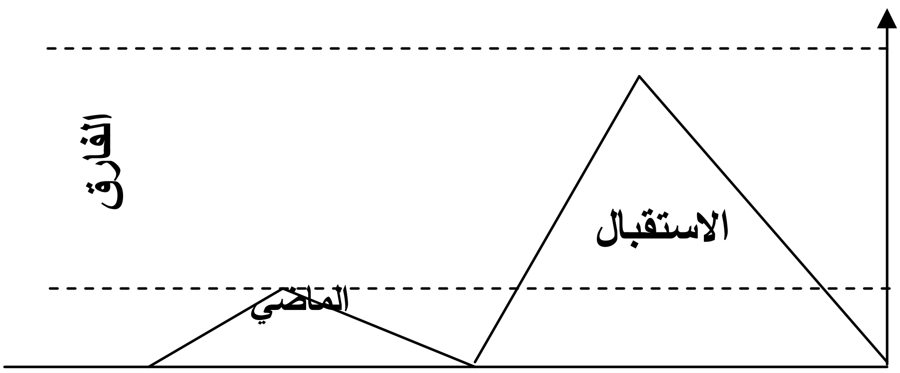
الأمر : هيا– غامر– أسكب– انتسب– ارحم– اكبح– اعتق

فعل الماضي : استجار– دهى– أغمضت– انتهكت– عدمت– حق– أزمعت– بت– علمت

فعل الاستقبال : 24 فعل

فعل الماضي : 09

هذا يعني أن الماضي لا يمثل إلا ثلث الأفعال المستخدمة.



سميانية الإيقاع

حاول الفكر الصوفي أن يقدم نفسه في شكل ثنائي ولذلك نجد جوهر هذا الفكر قد طرح على شكل ثنائي من ذلك ثنائية (الجمع و الفرق) و (المحو و الإثبات) و (الخلوة و الجلوة) و (القبض و البسط)و الوجد و الفقد) و (النورو الظلام)و المتأمل في الرباعيات سوف يجد أن ثنائية (النور و الظلام) قد فرضت نفسها بقوة في هذه الرباعيات ابتداءا من العنوان وبشكل بارز في النص وإنتهاءا عند الإيقاع . ولذلك نجد أن هذه الثنائية قد تكرر كل طرف منها في الرباعيات ثماني مرات

وأول ما يلفت انتباهنا في إيقاع هذه الرباعيات هو عدم خضوعها كلها لبحر واحد حيث نسجت هذه الرباعيات على بحور ثلاث وهي : الخفيف – الكامل– المتقارب وهذا لاختيار

بالذات إنما يجسد في حقيقته ثنائية؟ النور ، الظلام ؟ هذه الثنائية المركزية التي يتمحور حولها كل النص . وذلك أننا نجد أمامنا 3بحور اثنان صافيان وهما بحر المتقارب وبحر الكامل وبحر غير صافي وهو بحر الخفيف لتجلو الثنائية بوضوح فيكون البحر الصافي رمزا للنور والبحر غير الصافي رمزا للظلام. وقد توزعت هذه البحور في الرباعيات كما يلي :

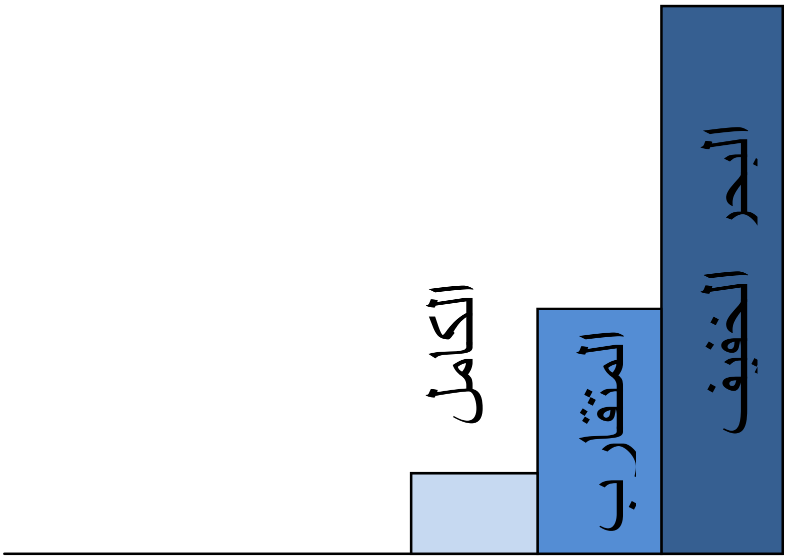
من 01-17
ومن 26-28 = 22 رباعية من بحر (الخفيف)
و 20-30

ومن 18- 19 = 02 رباعية من بحر (الكامل)

ومن 21-25
و 29 = 06 رباعية من بحر (المتقارب)

ولكي نقف أمام سر هذا التوزيع نستحضر من جديد ثنائية (النور و الظلام) ومن خلالها نقف عند سر اعتماد الشاعر على البحور التقليدية لنقرر أن هذه البحور لا تعدو و أن تكون معادلا موضوعيـــا لثنائيـــة (النور و الظلام) فالبحور الصافية رمز ل (النور) و البحور متعددة التفعيلة رمز للظلام وهكذا ومن هذا المنطلق يمكننا أن نفسر طغيان بحر الخفيف في هذه القصيدة ذلك لأنه يتكون من(فاعلاتن–مستفعلن–فاعلاتن) فهو إذا بحر غير صاف وقد اختاره الشاعر رمزا للظلام . وهكذا نلاحظ طغيان الظلام على النور .ذلك أن لحظات النور قصيرة رغم متعتها ولذلك فقد عجز رجال الصوفية عن وصفها يقول ابن الفارض «إنه يدق وصفه ولا يدرك كنهه إلا من ذاقه»(61) وقد عبر الشاعر في الرباعيات عن هذه اللحظات القصيرة من خلال الإيقاع إذ نرى أن البحور التي كانت رمزا للنور لم يكثر من الرباعيات التي نسجها على منوالها . فقد كان أكثرها 5 رباعيات بخلاف الرباعيات التي كانت على بحر الخفيف (رمز الظلام) فقد أكثر منها فوجدنا مثلا 17 رباعية مرة واحدة حيث أراد أن يضعنا الشاعر أمام تجربته في الوصول إلى

لحظات النور . حيث تميزت بالطول و التعب و المشقة ولذلك فقد جعل البحر الذي يرمز لها يستغرق هذا الكم الهائل من الرباعيات ويمكن أن نوضح توزيع الإيقاع في الرباعيات من خلال هذه الرسم التوضيحي



توزيع البحور في الرباعيات

التهميش

1 د. عبد الله الركيبي– الشعر الديني الجزائري الحديث– الشركة الوطنية للنشر. ط1 –1981– ص 358
2 مجلة الثقافة– مجلة تصدرها وزارة الثقافة الجزائر – العدد 110-111 سبتمبر– ديسمبر 1995 ص 206
3 الإمام النووي – الأذكار – دار الكتاب الغربي –لبنان – 1979 – ص93 .
4 نفس المرجع – ص 93 .
5 سورة الاحقاف .آية 14
6 سورة الاعرلف – آية 142 .
7 عبد الكريم حسان – التصوف في الشعر العربي – مطبعة الرسالة – 1954 – ص 74 .
8 عبد البديع صقر – شاعرات العرب – المكتب الإسلامي – ط1 – 1967 – ص 126 .
9 د.عبد الله حمادي – البرزخ والسكين – منشورات جامعة قسنطينة – 2000 /2001 – ص 47 .
10 نفس المصدر . ص 53 .
11 نفس المصدر . ص 65 .
12 نفس المصدر ص 40
13 عبد الحكيم حسان –التصوف في الشعر العربي – مطبعة الرسالة –1954–ص 75
14 الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر –عبد الحميد جيدة – مؤسسة نوفل – بيروت – ط1 – 980 ص 101
15 عبد الحكيم حسان – التصوف في الشعر العربي – مطبعة الرسالة – 1954 – ص 297
16 أحلام مستغانمي – ذاكرة الجسد – دار الأدب – دار الثقافة –بيروت – ط2 – 1982 –ص 20
17 أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهية – دار الثقافة – بيروت – ط2 –1982 – ص20
18 الصدر نفسه ص :55
19 د. عاطف جودة نصر –شعر عمر بن الفارض–دار الأندلس– بيروت – ط1 – 1982 – ص 83 .
20 نفس المرجع – ص 131
21 توفيق بن عامر – دراسات في الزهد والتصرف – الدار العربية للكتاب – تونس 1982 – ص 95
22 د. عاطف جودة نصر – شعر عمر بن الفارض – ص174.
23 نفس المرجع – ص 28.
24 عبد الحكيم حسان – التصوف في السعر العربي – ص 347
25 الثقافة مجلة تصدرها وزارة الثقافة – الجزائر – العدد 110-111- سبتمبر – ديسمبر 1995 – ص 206.
26 د. عبد الله حمادي – البرزخ والسكين – ص 87 .
27 مجلة الثقافة – العدد 110-111 –ص 207 .
28 عبد الحكيم حسان – التصوف في الشعر العربي – ص347

29 ابن خلدون – المقدمة – دار الجبل – بيروت – ص521

30 د.عاطف جودة نصر – شعر عمر بن الفارض – ص181

31 د. عبد الله حمادي – البرزخ والسكين – ص59

32 الشهرساني – الملل والنحل – دار المعرفة – بيروت- 1980- ص 245

33 د. عبد الله الركيبي. الشعر الديني الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للنشر.ط1- 1981- ص358

34 عبد الله الغدامي – الخطيئة والتفكير – دار سعاد الصباح- الكويت- ط3- 1993-ص76

35 نفس المرجع ص76

36 عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة .مطابع الرسالة .الكويت-1998-ص244

37 عبد الله محمد الغدامي- الخطبة والتفكير –ص-13

38 سورة الطور- الآية (1)

39 سورة النور-الآية (2)

40 سورة النجم آية 17

41 عبد الحكيم حسان- التصوف في الشعر العربي –ص 74

42 عبد الحميد جيدة – الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر –ص101

43 عبد الحكيم حسان – التصوف في الشعر العربي –ص349

44 أبي زيد محمد القرشي – جمهرة أشعار العرب – دار بيروت – لبنان- 1980-ص100

45 أحمد حسن الزيات – تاريخ الأدب العربي – دار الثقافة – لبنان- ط9-85- ص352

46 عبد العزيز حمودة . المرايا المحدبة.ص334

47 عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت-ص646.

48 عبد الله الركيبي – الشعر الديني الجزائري الحديث – ص 103.

49 عالم المعرفة – ص 646 .

50 عبد الله محمد الغدامي – الخطيئة والتكفير – ص 129

51 عبد الله محمد الغدامي – تشريح النص – دار الطليعة – بيروت – ط1 -1987 – ص76

52 د.عبد الله حمادي – البرزخ والسكين – 41

53 المصدر نفسه- ص67

54 نفس المصدر – ص71

55 نفس المصدر – ص73

56 نفس المصدر – ص 77

57 نفس المصدر – ص 83

58 نفس المصدر – ص 89

59 نفس المصدر – ص 79

60 نفس المصدر – ص 93

61 د. عاطف جودة نصر شعر عمر بن الفارض – ص 83.

سيميوطيقا الصورة
سلطة الصورة أم صورة السلطة؟
"سقوط النظام العراقي" نموذجا

الأستاذة: منصور آمال
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

قال **ALVARDO MUTIS**:« تبصّر تبصّر حتّى تغيب عنك ذاتك »
Regarder, regarder, jusqu'à ne plus être soi même

مقدمة:

عندما يسقط الحلم و تنهار الذّات إثر فجيعتها الكبرى و فضيحة التاريخ، حين تتشوّه الآمال و ترمى الأنظمة العربيّة في مزبلة الزمن الحاضر و الآتي، تتحوّل الرسالة البصرية "L'image Médiatique" بكافة أنواعها أداة مركزية من أدوات الصراع.

هذا الصراع الذي يدور رحاه بين من يملكون مفاتيح العالم و من لا يملكون، معركة تسيطر فيها الدول الصناعية الكبرى، و تغيب فيها النخب العربيّة غيابا شبه كلي.

فمنذ مدة طويلة ظلت الخطابات الإعلامية تركّب و توجّه و تسوّق من قبل الآخر الذي أدرك تماما سرّ النجاح، فكما يقول "MARTINE JOLY":« إنّ حضارة اليوم هي حضارة الصورة بحق، إنّها تميّز حاضرنا اليوم »(1) .

و نظرا لاكتساح الصورة بتجلياتها المختلفة العالم الراهن، أصبح تحليلها مجالا مهما من مجالات البحث، كما تحوّل "المنهج السيميولوجي" الأداة الناجعة للكشف عن

دلالاتها،« لأنّ السيميولوجيا جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية و إعادة المعنى غير المرئي للصورة و الإنسان و التاريخ »[2] .

« كما أنّ مجمل الدلالات التي تثيرها الرسالة البصرية ليست وليدة مادة تضمينية دالة و معان قارة و مثبتة في أشكال لا تتغيّر، و إنّما هي أبعاد أنثروبولوجية و اجتماعية و فطرية إنسانية »[3] و سياسية.

لقد كان سقوط " تمثال الرئيس العراقي" حدثا هزّ الوجدان العربي، حيث تمّ تسويقه للعالمين العربي و الغربي بقدر كبير من الذكاء و المهارة الإعلاميين، استغل فيها العدو جميع طاقاته التقنية السمعية البصرية الحديثة، فهي تفوق "حرب الخليج الثانية" على حد قول الكاتبة الأمريكية "سوزان سونتاغ":« حوّلت الحرب إلى لعبة فيديو شغلت البلاد و أثارت المهتمين بالتكنولوجيا »[4] .

إنّ الحرب على العراق هي من أكثر الحروب ممارسة للتضليل و التوجيه عن طريق التقنية، لذلك تعمّدنا في هذه الدراسة أن نكشف هذا الجانب باستعمال المنهج السيميولوجي

و تحليل المحتوى "l'analyse de contenu".

1- ماهية الصورة: الاستخدام و الدلالة

La notion d'image : usage et signification

1-1- مفهومها:

في اللاتينية هي من **imago, imaginis** و تعني أخذ مكان شيء ما qui signifie qui prend la place de حيث كان القدماء يستعملون مرادفات عديدة لها مثل effigie أو simulacre.

يعرفها أفلاطون – بدءا- بأنّها« تلك الظلال، أضف إليها البريق الذي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع و تضيء، و كل نموذج من هذا الجنس »[5] .

و في العصر الحاضر يقر Martine Joly بأنّ تعريفها صار شيئا صعبا، لأنّه لا يمكن إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاتها مثل: رسومات الأطفال dessin d'enfant، الأفلامles films ، الرسومات الجدارية أو الانطباعية une peinture pariétale ou impressionniste، المعلّقات les affiches، الصورة الفكرية une image mentale

، صورة العلامة التجارية une image de marque commerciale ، لكن ما يجب التأكيد عليه أنّها مهمة جدا في التواصل الثقافي.

و في قاموس "روبير" ROBERT تعرّف بأنّها« إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء » .

و هنا يحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ و المشابهة و التمثيل، أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإنّ الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه، و هو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال هنا ICONE (الأيقون و المرجع) قائمة على المشابهة و التماثل(6).

لكن ما يثير السؤال: هل الصورة نظام دال؟ و إذا كانت كذلك فكيف لها أن تشكل المعنى؟ و ما حدوده؟

هنا نجد طرحين متعارضين:

أ) فرولان بارت "ROLAND BARTHES" يقرّ بأنّ "العالم أخرس و لا يتكلم إلاّ عبر اللّغة"؛ يعني أنّ الأشياء عاجزة عن التعبير إلاّ عن طريق اللّغة، صحيح أنّ الألبسة

و الأطعمة و السلوك بإمكانها أن توحي، إلاّ أنّها لا تكتسب قيمتها الدلالية إلاّ بعد مرورها بالمؤسسة اللّغوية، و كذلك هي السينما و الإشهار و التصوير الفوتوغرافي، فالمادّة البصرية– حسب بارت– لا تعبر إلاّ إذا صاحبتها الرسالة اللّفظية، و بذلك يتوصّل بارت إلى نتيجة مفادها أننا نعيش حضارة الكتابة أكثر من أي وقت مضى بالرغم من اجتياح الصورة لحياتنا.

ب) أمّا إيريك بويسونس "ERIC BUYSSENS " فيعترف صراحة بوجود أنسقة علامية غير لسانية مستقلة و تامّة مثل الرموز العلمية و المنطقية و إشارات المرور، و كذلك الإشارات التي يتداولها الهنود الحمر للتواصل بين القبائل، و دقّات أجراس الكنائس

و الأبواق العسكرية و لوائح القطارات و الدلائل السياحية؛ جميع هذه الإشارات بإمكانها أن تعبّر دون أن ترتبط بأي نسق لساني.

يضيف "بويسونس" أنّ الأنظمة التواصلية السمعية أكثر فعالية في التواصل من الأنساق البصرية، و يمثّل لذلك بأنّ الرضيع يدرك في سن مبكرة

جدّا أنّ إيماءاته و حركاته لا تلفت نظر الأم إليه، خلافا للصراخ الذي يستقدمها حتّى و إن كانت غائبة عن مجال بصره.

و من هنا يستنتج "إيريك" القاعدة الآتية« الصورة نسق دلالي قائم الذات » .

كما يدعّم هذا الطرح بورشر "L. PERCHER" قائلا: ليس من الثّابت أنّ الرسالة الأيقونية تلعب وظيفة حشوية بالنظر إلى اللّغة. و لعلّ أوضح دليل على ذلك وجود أفلام صامتة كلّيا و لكنّها تفهم، ثمّ لماذا لا تكون الرسالة اللّفظية هي التي تقوم بالوظيفة نفسها لصالح الصورة؟

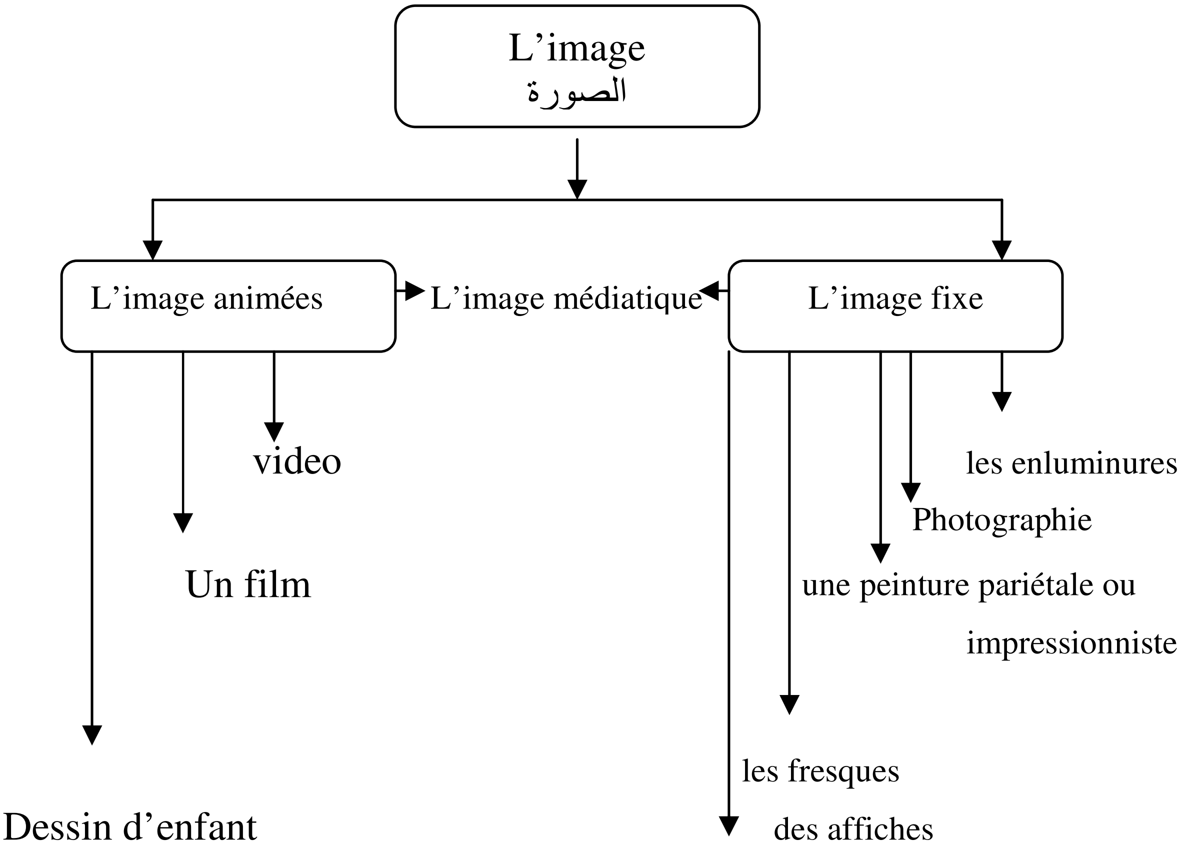
أعتقد أنّ الموقف الذي انتهجه "بارت" كان نتيجة طبيعية لنظرته في تصنيف السيميولوجيا، ففي الحين الذي نظر فيه كل السيميائيين– و على رأسهم فرديناند دي سوسير– إلى أنّ اللسانيات جزء من السيميولوجيا، أصر بارت على العكس، و هذا إيمانا منه بأنّ الأنساق غير اللّغوية، لا يمكنها أن توحي دون لغة، أي« أنّ الباحث مضطر لاستعمال اللّغة لتحليل جميع السيرورات الدلالية/ التواصلية » أضف إلى ذلك أنّ السيميولوجيا– ستبقى قاصرة دون استعمال مناهج و مفاهيم اللّسانيات.

هذا الطرح يولّد إشكالية مهمة– عسى أن ينجح هذا البحث في إضاءتها–هي: هل الصورة الإعلامية لغة أم لغة واصفة métalangue ؟ و إذا كانت الصورة لغة واصفة، فتحليل الصورة ماذا يعد إذن؟ هل هو لغة واصفة لخطاب واصف أم هو شيء آخر؟

1–2– أقسامها:

إنّ الصورة الفوتوغرافية في المقام الأوّل – عند بارت– خطاب تناظري خالي من السنن و غير قابل للتقطيع(10). و هي أيضا خطاب حرفي و رمزي في الآن ذاته.

يمكننا أن نقدّم المخطط الآتي تلخيصا لطرح "MARTINE JOLY" في كتابه "مقدمة لتحليل الصورة Introduction à l’analyse de l’image":



أقسام الصورة les type d'mage

1-3- اشتغال مكونات الصورة الفوتوغرافية:

إنّ الصورة مثل أي نظام دلالي يتضمّن مستويين:

- مستوى التعبير(E)
- مستوى المحتوى (C)
- (R) هي التقرير، و يمكن أن يصبح عنصرا ثانويا في نسق آخر و ذلك من خلال عمليتين مختلفتين:

الأولى: يصير النسق الأوّل نسقا ثانويا على صعيد عبارة النسق الثاني RC(ERC)،

و عندها نكون أمام لغة إيحائية.

الثّانية: يصبح النسق الأوّل نسقا ثانويا على صعيد محتوى النسق الثاني(ER(ERC،
و تلك طبيعة اللّغة الاصطناعية(اللّغة الشارحة métalangue)[11].

الأولى: C E R 2

(ERC) 1

الثانية: C R E 2

(ERC)

و بذلك يفرق بارت بين: التقرير(dénotation)، الإيحاء(connotation)، الميتالغة (métalangue):

دال	مدلول

تـــــقريـــــــــر

تقرير	
دال	مدلول

إيـــــحـــــاء

	تقرير
دال	مدلول

ميـــــتـــالغـــــة

لقد عمل "بارت" في كتابه "أساطير" MYTHOLOGIE عام 1957 على بيان سلطة الصورة، فإذا كانت« اللّغة (بالنسبة إليه) نتاج تواضع جماعي فهناك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات و قواعد و دلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعيةو الأيديولوجية »[12] .

إنّ الفوتوغرافيا تبقى عند "بارت" إرسالية حاملة لإرسالية ثانية هي ما يسميها **أسطورة** بحق، أي نسقا دلاليا/ تواصليا أشدّ الارتباط بالنسق الفكري السائد و القيم و الدلالات التي ينتجها هذا النسق.

هذه النتيجة التي توصّل إليها "بارت" ستكون محورا مركزيا لتحريك التدليل في هذا البحث، أي سيتم تفكيك الصور فيه بالتركيز على عاملين هامين:

1- التاريخ

2- قوة أو قصدية التواصل.

2- تحليل صور سقوط تمثال الرئيس العراقي:

مهما اختلفت تسميات"الإطاحة بالنظام العراقي" في مختلف القنوات إلاّ أنّ هناك صورا حفرت في الأذهان تبين مدى إتقان الطرف الأمريكي لقوانين اللّعبة الإعلامية، لذلك فقد اتّسمت الحرب على العراق« بكثافة غير معتادة و تدفق غير مسبوق للأخبار و التقارير و التعاليق و الصور، كما ظهرت في هذه الحرب تكنولوجيا متطوّرة جعلت منها حدثا بصريا و تكنولوجيا استثنائيا »(13) .

عمد الإعلاميون الملحقون بقوات التحالف على إلتقاط "6 صور" واحدة مركزية رمزها (image3pri) و "5 صور" ثانوية تؤسس للصورة المركزية، مع خريطة توضح موقع سقوط صنم الرئيس و المناطق المجاورة له(pic15c)، حيث بثّت في ظرف بسيط يقدّر بحوالي "ثلاث دقائق" ضمانا لردّ الفعل:



Image3pri



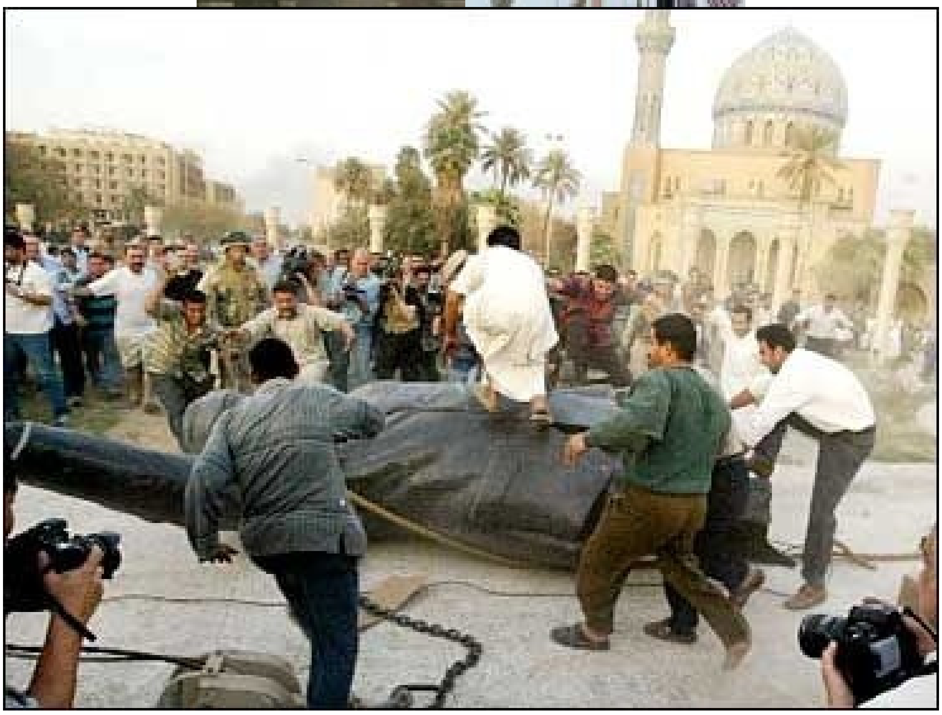


Image2 image 1

image4





Image6 image5



Pic15c

أعقب الإعلاميون هذه الصور بصورة أخرى رمزها (image x) ترصد مشهد عراقيين يستولون على مخازن للأغذية و بعض مباني حزب البعث:

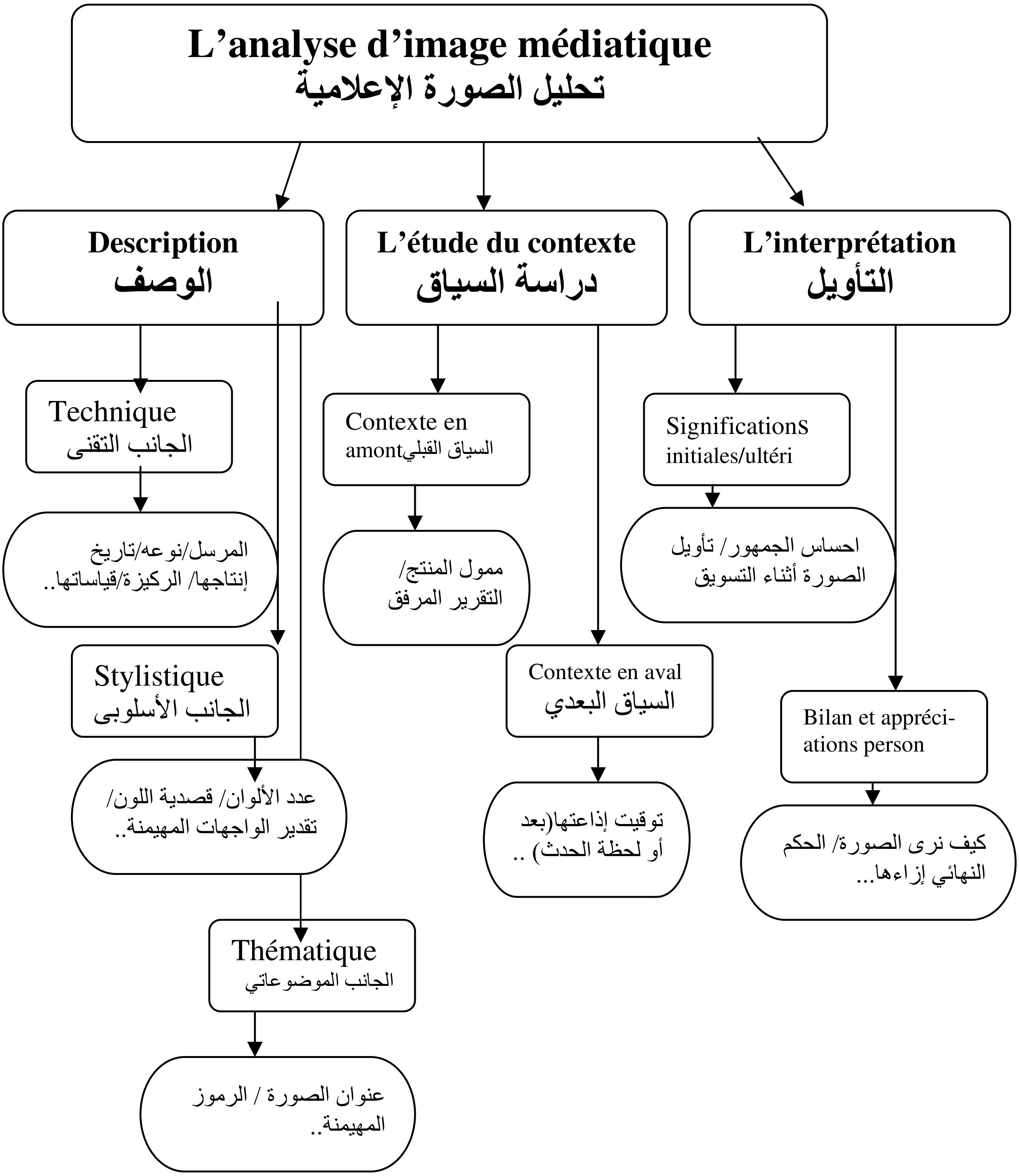


Image x

يمكننا أن نرتب الصور كالآتي:

Image 1: الجنود الأمريكيون يوثقون تمثال الرئيس العربي صدام للإطاحة به.
Image 2: التمثال يوشك إلى السقوط.
Image 3pri: التمثال يهوي على الأرض، الجندي و الشعب سعداء بذلك.
Image 4: العراقيون يدوسون على رمز نظامهم و البهجة بادية عليهم.
Image5: نصف التمثال محطم.
Image6: التمثال مهشّم قطع صغيرة.
Pic15c: خريطة توضح موقع سقوط التمثال و المناطق المجاورة.
Image x: العراقيون يستولون على مخازن للأغذية و مباني لحزب البعث.

سنستند في التحليل على طرح "LAURENT GERVEREAU" في كتابه " voir, comprendre, analyser les images" و يمكننا أن نلخص مراحل التحليل في المخطط الآتي(14):



سيرتكز التحليل الآتي على الصورة المركزية لتصبح جميع الصور الأخرى مساندة في التأويل:

2-1- مرحلة وصف الصورة المركزية"image3pri":

- **الجانب التقني:**

- **المرسل:** الإعلاميون الملحقون بقوات التحالف(أمريكي–بريطاني).
- **تعيين نوع المرسل:** عسكري.
- **تاريخ إنتاج الصورة:** يوم 9 أفريل 2003 و هو نفس اليوم الذي أسقطت فيه القوات الأمريكية البريطانية التمثال، حيث تمّ تصوير جميع مراحل إسقاطه كما هو موضّح في الترتيب الآنف الذكر و هذا حرصا من القوّات على نقل حدث انتصارها على الشرق و لو رمزيا.
- **نوع ركيزة الصورة:** صور ملوّنة بالكاميرا الرقمية.
- **قياساتها:**

Dimensionnement et rotation :
Hauteur : 9.67 cm
Rotation : 0
Lageur : 9.88 cm
Echelle :
Hauteur : 100%
Largeur : 100 %

- **موقعها:** ساحة الفردوس حاليا، و كانت تسمى سابقا بساحة الجندي المجهول.

- **الجانب الأسلوبي(فني):**

- **الألوان الغالبة و قصديتها:**

لا يقوم اللّون في الصورة الفوتوغرافية بوظيفة زخرفية مثلما هو في باقي الأشكال، رغم أنّ المصوّر عادة لا يختلق الألوان مثلما هو الحال عند النحات أو الرسّام التشكيلي، لكنّه يستند إلى محورين هامين هما:

1- الصورة بالأبيض و الأسود أو الملوّنة.

2- الإضاءة و العتمة.

لكن رغم ذلك فإنّ الصورة محل الدراسة image3pri قد تأسست على ثلاث ألوان واضحة:

الأصفر/ الأخضر العسكري / الرمادي القاتم. فقد التقى الأصفر الذي يعد (لونا ساخنا نشيطا قويا متقدّما)[15] مع اللّون الأخضر الذي (يعد لونا باردا)[16]، و بذلك يشكل حدّة في البصر، مثلما تلتقي التيارات الحارّة بالباردة.

كذلك اللّون الأخضر هنا دال على الحرب و القوّة العسكرية و الغطرسة، فهو لباس الجندي الأمريكي الذي يدّعي إقامة العدل بالسلاح، و إذّاك يتحوّل اللّون ذو دلالة مزدوجة تجمع بين الضدين و هنا يخلق مفارقة لونية.

- **الجانب الموضوعاتي:**

- عنوان الصورة:

لفت انتباه المشاهدين في الوطن العربي الاختلاف أو التباين في تسميات التغطية الإعلامية للحرب و حتّى في المصطلحات التي وقع اختيارها للإشارة إلى الحرب؛ فمثلا في قناة الجزيرة نقرأ: "الحرب على العراق"، في قناة أبو ظبي"الحرب"، في العربية "حرب الخليج الثالثة"، في قناة المنار"العدوان الأمريكي"، في المستقبل "العراق في مهب الحرب"، و في الحياة آل بي سي LBC "حرب على العراق"[17].

لكن الصورة محلّ الدراسة " image3pri" جاءت بعنوان "سقوط النظام العراقي" دون تقرير مرفق، حيث تعمّد المصوّر أن ينقلها صامتة باردة، و مباشرة على القنوات العربية الإخبارية، و هذا تجسيدا لنظرية "ماكلوهان" في الإعلام و الاتصال حيث يعتقد

(أنّ الاتصال الساخن يتعلّق بعالم المكتوب)[18] بينما تكون الصورة التلفزيونية الصامتة وسيلة باردة،« فكلّما كانت الوسيلة باردة، بدت الحاجة إلى تزويد الجمهور بمعلومات أكثر »[19] .

فكأنّ مصوّر قوّات التحالف يتعمّد تقزيم الحدث و تقزيم الصورة أيضا، فيبدو غير مهم لدرجة كبيرة، بل هو نتيجة طبيعية و نهاية طبيعية أيضا لنظام عربي مستبد، فكأنّ قوات التحالف هي المسؤول الوحيد و الأمثل عن إقامة العدالة في الأرض و ردّ الحقوق المسلوبة إلى أهلها عن طريق السلاح و القوّة و الموت.

– رصد الرموز المهيمنة و تأويلها:

إنّ قراءة الصورة الفوتوغرافية(الإعلامية خاصة أيام الحرب) ليست جردا– فحسب– لدوالها التقريرية، بل هي بحث عن مدلولاتها الإيحائية للوصول إلى النسق الأيديولوجي الذي يتحكّم في علاماتها، و بذلك يكون الوصول إلى ما يسميه "بارت" أسطورة[20].

لقد تعمّد مصوّر قوّات التحالف في الصورة image3pri تقزيم "**جامع 14 رمضان**"

و تضخيم رأس الجندي الأمريكي المبتسم، و التمثال العربي يهوي و الحبل يشدّه إلى أسفل بالجرارات، و الشعب العراقي يبارك هذا السقوط من بعيد دون أن يتدخّل في هذا الحدث التاريخي، و النخيل الشامخ يشهد هذا السقوط.

فالجامع رمز لحضارة أعطت كثيرا و طوال عقود مضت للعالم أجمع، و هاهي هذه الحضارة تسقط على يد الجنود الأمريكيين، إنّه يوم يساوي في قساوته سقوط بغداد على يد المغول، ليس لأنّه نظام عادل لا يستحق تلك الإهانة، و لكنّه كان الأجدر بهذا الشعب الذي يقف بعيدا أن يكون هو المسؤول عن هذه اللّحظة، لكي لا يتحمّل بعدها ما هو أمر و أقسى.

لقد اكتفت جموع العراقيين بالقفز و الدوس على التمثال، و هو على الأرض مثلما هو موضّح في الصورة **(Image4)** ، حيث ابتعد الجنود الأمريكيون بعد إنهاء مهمّتهم، لتنقل الصورة**(Image 4)** العلاقة الحقيقية التي تحكم الحاكم العربي بالمحكوم.

إنّها علاقة مهزوزة مبنية على الكره و الانتقام و الغطرسة و الاستبداد و الظلم، مصيرها نهاية مأسوية يشهد عليها العالم بأسره.

2-2- مرحلة دراسة السياق:

- **السياق القبلي (الظاهر) Contexte En Amont:**

- **مموّل المنتـــج:**

عمدت و.م.أ. و بريطانيا لدعم الحرب على العراق، و تغطيتها إعلاميا لتتحوّل هي الوحيدة المسؤولة عن تسويق الخبر، فـــ« كانت ثورة على أكثر من صعيد، أحدثت خروقا حادة في نسيج القيم »(21) . كما عملت على تكوين رأي خاص يقنع المتلقي العربي و الغربي- و تحديدا الأمريكي- بمشروعية هذه الحملة العسكرية و دورها في تحرير الشرق الأوسط من أنظمة سياسية استبدّت بالحكم منذ مدّة طويلة و أيضا "**من أجل تأسيس شرق أوسط جديد**".

لقد بدا الجنود الأمريكيون في الصورة**(Image 1)** حريصين على هذه الرسالة، فقد أحكمت الحبال على رقبة التمثال، ليكون إسقاط صنم الرئيس المخلوع و تهشيمه رسالة مهمّة في حد ذاتها و إشارة مهمّة تعلن الفوز رمزيا ثمّ واقعيا على حضارة الشرق.

هكذا وظفت قوات التحالف الإعلام المرئي لدعم مهمتها في الشرق الأوسط ليقوم بوظيفة إستراتيجية تواصلية إقناعية في الآن ذاته فعملت على نقل الحدث خطوة بخطوة

كما هو موضّح في الترتيب الذي أوردناه في البحث، و هذا لتضع الحدث بكافة تفاصيله في حوزة المتلقي رغبة في ممارسة ضغط إيجابي عليه، بل ربّما لتكسبه في هذه المعركة الحاسمة حتّى و إن كانت الإدارة الأمريكية لا يهمّها ذلك كثيرا.

- التقرير المرفق للصورة:

أوردنا هذا العنصر ضمنيا في الجانب الموضوعاتي حين تطرّقنا لعنوان الصورة، و أوضحنا أسباب غياب التقرير المرفق.

- **السياق البعدي (الباطن) "Contexte En Aval"**

- توقيت بث الصورة و قصديته:

« تكمن الفوتوغرافيا- حسب بارت- في نوعية الوعي الذي تحرّكه أو تصنعه »[22] ، لذلك فهي تخضع لعدّة مقاييس فنّية و غير فنية لتحقق أهدافا محدّدة خاصة أيّام الحرب، فتبدو لحظة الإنتاج و لحظة البث مهمتين في تحديد قوّة الوقع لدى المتلقي.

نقلت CNN و BBC صور سقوط النظام العراقي مباشرة عبر القنوات العربية الإخبارية لضمان رد فعل قوي مفاجئ، كما أغفلت هاتين القناتين في البث الداخلي وجود الجنود الذين سحبوا التمثال- حسب تصريح "إيمي جودمان" مديرة برنامج الديمقراطية في القنوات الأمريكية لقناة الجزيرة[23].

2-3- مرحلة التأويل:

- **الدلالة الأوّلية/ الدلالة النهائيّة: significations initiales/ ultérieures**

- تأويل الصورة أثناء التسويق:

لقد حاول مصوّر قوّات التحالف أن ينقل نشوة الانتصار على حضارة الشرق، فاستغل كل طاقاته التقنية لإنجاح الوقع، لم يكن وقعا جماليا فحسب، بل وقعا حضاريا و تاريخيا، لتصبح الصورة هي الإعلان الرسمي عن سقوط النظام العراقي.

فضحت الصورة الثقافة/ الأيديولوجيا/ الأسطورة التي تختبئ وراء ما يقدّم على أنّه ذو طبيعة إعلامية و التي يفترض أن تكون شفافة صادقة لا تتحيّز إلى أي طرف من أطراف الصراع... لكنّها تنازلت عن هذه الوظيفة لتحقق غايات أخرى و مصالح أخرى لطرف محدّد ينتجها و يسوّقها وفق قناعاته. و بذلك كانت الدلالة الأوّلية هي دلالة المنتج

المسوق، أما الدلالة النهائية فهي مزدوجة بين متلق غربي و آخر عربي، غربي يرى في هذا السقوط إنصافا و تحقيقا للعدالة و الديمقراطية، و عربي يعتبر هذا انتهاكا لحرية الشعوب أكثر ممّا هو استرداد لكرامتها التي أهانتها الأنظمة المستبدة.

- **خاتمة أو وجهة نظر:**

توصّل البحث للنتائج الآتية :

- تحوّلت الصورة الفوتوغرافية الإعلامية في هذا المقام لغة و لغة شارحة في آن، و بذلك تكون هذه النتيجة وسطا بين طرح "رولان بارت" و "ايريك بويسونس" و يكون تحليلها لغة واصفة لخطاب واصف.
- لا يقوم اللّون في الصورة الفوتوغرافية بوظيفة زخرفية مثلما هو في باقي الأشكال، بل هو يعمد إلى مفارقة لونية ثمّ دلالية.
- جاءت الصورة محل الدراسة دون تقرير مرفق، حيث تعمّد المصوّر أن ينقلها صامتة باردة و مباشرة على القنوات العربية الإخبارية لتحقق وقعا أقوى.
- جسّدت الصورة العداء الطويل بين الحضارتين لتنقل الفرحة بالانتصار، و تصبح أيضا شاهدا على علاقة الحكّام العرب برعيّتهم.

<u>الهوامش</u>

(1)MARTINE JOLY, introduction à l’analyse de l’image, Nathan université, France, 1998, page :5.

(2) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، في الموقع:

www.aljazeera.net

(3) الموقع نفسه.

(4) محمد الزياني و آخرون، العرب و الإعلام الفضائي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2004، الصفحة: 104.

(5) MARTINE JOLY, introduction à l’analyse de l’image, page : 8.

(6) محمد العماري، الصورة و اللّغة في الموقع:

www.fikrwanakd.aljabriabed.com/ n13_090mari.htm

سحبت في 26 كانون الثاني(يناير) 2005 على الساعة GMT 15:11:44

(7) الموقع نفسه.

(8) الموقع نفسه.

(9) عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية "بارت نموذجا" في موقع الكاتب المغربي: محمّد أسليم:

www.aslim.net/

(10) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة "المنطق السيميائي و جبر العلامات"، الدار العربية للعلوم/منشورات الاختلاف/المركز الثقافي العربي، بيروت/الجزائر/المغرب، ط1، 2005، الصفحة: 145.

(11)ROLAND BARTHES, l’aventure sémiologique, seuil, paris, France, octobre 1985, page :

(12) ROLAND BARTHES, mythologie, seuil, paris, France,1957, page : 200.

(13) محمد الزياني و فيصل القاسم و آخرون، العرب و الإعلام الفضائي، "الفضائيات العربية و تغطية الحرب على العراق"، الصفحة: 103.

(14) LAURENT GERVEREAU, voir comprendre analyser les images, éditions la découverte, paris, troisième édition, 2000, pages : 89-90.

(15) د/ محمد خان، العلم الوطني " دراسة للشكل و اللّون"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء و النص الأدبي"، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، الصفحة: 17.

(16) المرجع نفسه، الصفحة: 17.

(17) محمّد الزياني و آخرون، العرب و الإعلام الفضائي، الصفحة: 120.

(18) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة: 13.

(19) المرجع نفسه، الصفحة: 13.

(20) عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية "بارت" نموذجا، في الموقع: www.aslim.net

(21) عبد الرحمان عزّي/فيصل القاسم، العرب و الإعلام الفضائي، الصفحة: 7.

(22) عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية " بارت نموذجا"، في الموقع: www.aslim.net

(23) قناة الجزيرة حصّة "بلا حدود" التوقيت 12.00- 13.00 يوم 2006 /08/24 تنشيط جمانة نمور.

البنوية والسيميائية التأويلية
دراسة في آليات الخلاف

الدكتور: حليم رشيد
معهد اللغة العربية و آدابها
المركز الجامعي الطارف

مقدمة

فتحت نظرية التلقي و جمالياتها أفاقا جديدة في مجال النقد الأدبي، بحيث لم تعد غاية دراسة النص الأدبي هي المعرفة فحسب، و إنما معرفة طرائق المعرفة و إمكاناتها أيضا.

و لقد شهد عالمنا الحاضر اتجاها حاسما في شق أطر أخرى في هيكل الفكر العالمي، و ظهور نزعة عصرية في أتون الثقافة العالمية تسعى إلى تجاوز المشروع الفكري الحداثي بكل أطيافه، و تسعى إلى صياغة بدائل تتجانس و ما يشهده الحاضر من سرعة في تطور حركته، كما هدفت على المستوى المنهجي إلى تأسيس وجه آخر للقطيعة الإبستيمولوجية بين القواعد المعرفية الحداثية، و بين النظريات و المناهج المعرفية المعاصرة .

لا شك في أن المعرفة المعاصرة و مناهج تأصيلها إنما ولدنها روافد الوعي الثقافي الذي شكلته المتطومة الفكرية التي عرفها المجتمع الغربي الذي استند إلى أساس عقلي موضوعي، متمثلا في الثورة المعلوماتية التي صاحبت انطلاق مفاهيم الحرية، الديمقراطية و ما شملته القيم من مطارحات مغايرة حملتها معها هذه الثورة التي انطلقت منذ الثلث الأخير من القرن الماضي.

و في هذه الحركة العلمانية, قامت ثورة فكرية يمكن توصيفها بالشمولية، و تعني فيما تعني مراجعة كثير من المسالمات الفهمية التي شهدها سابق العهد، و تعني أيضا قيام طرح فكر علمي أكثر تفتحا و عميقا، و تعني كذلك احتواء الفكر العلمي الجديد للفكر العلمي الذي سبقه(1).

أولا–في أزمة منهج الحداثة:

بدأت ملامح التحول عن الأسس المنهجية التي بلورها مفكرو القرن التاسع عشر و التي أخفقت في إيجاد أطروحات فاعلة في فهم العلاقة بين الأقطاب الثلاثة للفعل الإبداعي: أعني المؤلف و النص و المتلقي أو العالم الخارجي، فكرست دور المؤلف و أعطت له حجما كبيرا فأصبح النص تابعا لا متبوعا، وتحول الإنتاج الأدبي إلى مجرد وثيقة تاريخية أو مساحة لصراع الأفكار و المبادئ، و هذه المرحلة يطلق عليها لحظة المؤلف و تشمل مرحلة ممتدة في القرن التاسع عشر حيث ساد المنهج التاريخي و النفسي و الاجتماعي في معالجة العمل الأدبي، لتنشأ على الأنقاض حركة بديلة دفعتها إلى ملامسة العمل الفني الأطروحات الفلسفية، فبرزت النزعة البنوية(3)التي صادرت صاحب العمل الأدبي و بشرت بموته و انتهائه(4) ،و أعلنت من سلطة النص باعتباره نظاما محكم النسيج، فخصبت الأبحاث التي تدور في فلك النص و أشاعت قواعد عملها، فتعددت جهود الممارسين لمشروعها حتى غدت البنيوية الاتجاه المهيمن على ساحة البحث العالمي، و صار وصف العلمية قرينة لمن يسلك درب هذا المنهج ويستأنس بضوابط قواعده .

لقد كان للبنيوية منظور معرفي تجاه النص وكينونته و تجاه متلقية و ناقده، حيث نظر البنيويون إلى النص من زاوية هيكلية على أنه مجموعة من الأنساق المضبوطة تتمتع باستقلالية تجعل الدارس له تابعا لمادته سجينا لصياغتها، و من ثمة لزم على العامل في حقلها عدم تخطى أسوارها أو إضافة شيئا من اجتهاداته، و بتالي المساهمة في إقصائه وإلغاء دوره، كما عزفت عن مقاصده و نواياه، و نعتت كل ذلك بعدم الجدوى، و اعتبرت كل ذلك لا فائدة منه.(5)

و لئن من سنن التطور المعرفي و الحضاري التجدد و عدم الثبات، فقد بدأت رياح التغيير بظهور حركة نقدية مضادة تأسست على انتقاد توجهات المشروع البنيوي الذي اهتم بالنص الذي غدا معبودا، و أهمل أدوات أخرى لصنع النص، و بذلك لم يعد المعلول عليه وحده إنما شاركه السياق العام و المؤثر الخارجي، حيث عزف عنها و عمق القطيعة معها(6).

تلقت البنيوية ضربات مؤلمة من خصومها و منتقديها حيث وصفوا مبادئ البنيوية كما حددها بياجه (الشمولية، التحولاتو الضبط الذاتي) بالحواجز المسلطة على العملية

الإبداعية التي تضئ شخصية القارئ، وتردم مقومات الإرادة الإنسانية الفاعلة فيه و المؤثرة.

و جاء التنديد بقضية المنهج البنيوي الذي التزم نظاما صارما و طوقا محكما شكله حول النص و أثره، و جعل منه صنما غيب القارئ الحقيقي و أجهز على مقدراته الفكرية، و ذلك لما أوجبه من أنساق لغوية حتى امتعض بعض الباحثين من هذه النظرية التي قلصت من آليات النقد المثمر الذي يستكشف المادة الجمالية للمنجز النصي .

يأتي رولان بارت في طليعة النقاد الذي اهتموا بالبنيوية ،حيث ترصدوا منطلقاتها و مبادئها و أعربوا عن قصورها ،إذ راعت الجوانب الشكلية في النص و أغفلت جوانب أخرى مهمة و اعترف النقاد بأن البنيوية بتشديدها للنموذج اللغوي و أنساقه الظاهرة و تعميمه على التاريخ و المجتمع و على الإنسان بوصفه ذات فاعلية إنما تسلب حرية الإنسان و تحيله إلى كم مهمل و غير مؤثر. فالبنيوية تؤكد عبر ذلك نزعتها الجذرية المعادية للتاريخ و التطور و التغيير، و تمسكها بما هو ثابت و آني(7). و تجاوز العداء إنكار كلي للموروث التاريخي و الإنساني بشكل صريح و علني، إذ ركز فوكو على العناصر الثابتة في المرحلة التاريخية، بل إنه شكك في مفهوم الإنسان وتنكر بشدة نزعته الإنسانية(8).

و لقد تحفظ النقاد العرب المعاصرون في توصيفهم المنهجي للبنيوية و هم تبع لما طرحه المفكرون الغربيون، و يأتي صلاح فصل(9) و عبد السلام المسدي(10) و يمنى العيد(11) و غيرهم (12) في طليعة ممن أبان عن مزالق البنيوية فنعتوها بأوصاف أقل ما فيها وصفها بالجسم الغريب الذي لا يتعايش مع النص العربي الممتد الأوشاج بالواقع الحضاري للأمة.

رغم هذا التسديد الموجه للبنيوية الذي عجل بانحدارها إلى درك الضعف ، إذ لم تتجاوز نصف القرن من الزمان أو أكثر بقليل، فإن أثرها ظل بليغا حتى مع ظهور ما يعرف بالاتجاهات النقدية لما بعد البنيوية أو ما ينعت بمشروع ما بعد الحداثة أو ما يطلق عليه تجاوزا لحظة القارئ أو الملقى (13)،و هي ثورة تؤسس لنموذج آخر في علوم الأدب و تحول جذري في تحليل العلاقة :نص قارئ، و يجمع في نظرية تعرف بجمالية التلقي التي بشر بها رواد هانس روبرت و ياوس و ولف جانج أيزر (14) و أعلنوا ميلاد القارئ، فتأسست اتجاهات أخرى في النقد تعرف بالتأويلية و التفكيكية و

السيمولوجيا، و هي اتجاهات متجاذبة في البحث و متداخلة في الدراسة، و جعلت من رسالتها :

-إعادة تفعيل دور القارئ ،بل أصبح القارئ البطل الحقيقي للبحث الأدبي (15).

-الاهتمام بالسياق الذي أنتج فيه النص(16).

ثانيا: البنيوية و السيمائية مقاربة منهجية.

تعتبر قضية التأثير من قضايا التفاعل بين بيئات المعرفة، كما تعد إشكالية تداخل المناهج من المطارحات التي تطرق إليها النقد المعاصر في صورته العملية، و من نماذج التواصل المنهجي، ما تركته البنيوية من تمظهر في غيرها من المناهج .

تنتمي البنيوية إلى اتجاهات نقدية سابقة عليها غرفت من بعض أصولها، ونفذ أثرها إلى المنهج السيمائي خصوصا في جانبه التأويلي باعتبار أن البنيوية و فروعها المتنوعة آليات مساعدة و طرائق عطاء متنوعة ، امتدت بصفة جلية و فاعلة فيما نستكشفه من خطوات المنهج السيمولوجي و آلياته الإجرائيةمن زاوية الاختلاف .

أ- اللغة:

لا تمثل الحيرة المعاصرة إزاء اللغة مرحلة محددة من مراحل تاريخ الفكر و إنما هي الفضاء و المجال الذي يتم انطلاقا منه مساءلة الوجود و إعادة النظر في تاريخ الفكر برمته .

و لقد اتخذ دور اللغة في الفكر الإنساني شتيتا في علاقة الكلمات بالأشياء:

-اتخذ المنحنى الصوري.

-اتخذ المنحنى السيمائي التأويلي.

يبدو هذا الأمر خطا مفصليا في حدود النظر إلى جوهر اللغة ,فقد ساندت النظرية البنيوية الموقف الأول، فأكدت على مبدإ صقل اللغة، و العمل على جعلها شفافة، و غاية ما يذهب إليها هذا المنحنى هو الاستعاضة عن اللغة الطبيعية و استبدالها بلغة اصطناعية وفق المقتضيات الصورية للترميز، فقد كان النظر إلى المعرفة على أنها شغوفة بتدقيق التمايزات و بترتيب الأفكار و التمثلات و المرئيات في جداول (16).

فاللغة في هذا المنظور أداة سلطوية لا تتجاوز الأحادية المغلقة إنها تجبرك على البقاء في نافذة واحدة تحاصرك حقيقة واحدة موصوفة بالكلية، و تطمس الاختلاف و ترفض المغايرة، و بذلك ركز البنيويون على طرائق الدلالةوكيفيات صياغتها، فكان ثمار هذا

الجهد ما أنتجه الشكليون الروس فيما يعرف بالأدبية، و صاغها النقاد الفرنسيون على منوالهم فتحدثوا عن آليات لغوية شكلية نحو النصية و الشعرية .

أما الاتجاه الثاني ، أعني به المهنح السيمائي التأويلي فنظر إ لى اللغة نظرة مخالفة، فاللغة واقعة تاريخية سميكة تحمل في طياتها التطورات التاريخية للإنسان عن العالم و عن الأشياء. فقد اعتبر المنظرون لهذا الاتجاه اللغة وسيلة غير مقيدة بالحواجز، تنطلق في فضاء صامت نحتفي فيه بالإنسان و الخطاب معا، و تفتح نوافذ دلالية و تأويلية متعددة تطل على حقائق متفرقة و تمنع الكاتب من البقاء في شرفة واحدة تطل على المعنى المتطابق و الحقيقة المتعالية، فهي– اللغة –بدورها نافذة على المعرفة كمساحة خالقة للانزياحات و مولدة للاختلافات و الفرو قات، فشكل الإنسان لا يرتسم إلا بعد انبلاج اللغة في عالم التمثل، هذا الوضع الذي عليه اللغة يقدمه بول ريكور كتعدد لوظيفة اللغة في التأويلات و الصراع بينها(17).

إن اللغة في النظرية البنيوية ليست أداة عبور للنص إنها أداة عالقة له تفرض على القارئ رؤيتها للأشياء لأنها تؤمن بوحدة المبني و بتعالي المعنى و بشديد الأنساق و تثبيت الصروح، أما اللغة في النظرية التأويلية فإنها ضد وحدةالنسق و ضد إغلاق المعنى و حضور الصوت و الوعي (18)، إنها ترمي إلى تفجير الدال و التعميق من فجوات النص و انزياحا ته و تكسير المعنى الأحادي والترتيب الذي يكشف عنه النص.

ب–النص:

توافق الدارسون على اعتبار النص جهازا حاملا للمعاني، أو هو نظام من أنظمة التواصل، وعد كذلك بناء معرفي يجمع هوية لغوية تؤسس لعلاقة غائية بين الإنسان و حاجاته و بين واقعه و محيطه الاجتماعي . إن النص ركيزة الفعل النقدي و غايته، فسلط الاهتمام على مفهومه و هويته، و نظر في العلاقة القائمة بين مؤلفه و متلقيه، بناء على الخلفيات الأصولية و المصادرات الذاتية و الجماعية التي تتبنى اتجاهات معينة و أيدلوجيات مختلفة . لقد كشف الدارسون للنص و المنظرون لمفاهيمه عن جملة من التعاريف تخص الظاهرة النصية و تبين أرسام حدودها (19)، ساعين إلى الإلمام بكل الجوانب المفهومة المتصلة بها، و خلاصة تلك الإشارات ما أبان عنه محمد مفتاح في تعريفه للنص على أنه مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة(20).

وإذا ركزنا على نظرة البنيويين للنص و مفهومه و نظرة نظرائهم من السيمائيين، فإننا سنقف على بون شاسع في صياغتهم لمفهوم النص.

لقد اعتبر البنيويون النص شكلا مغلقا، أو بنية كبيرة مكتفية بذاتها، و هو صياغة موضوعية غير متفتحة على غيرها. إنه جهاز من الدوال أفرزها النشاط الإبداعي فهو وحدة مستقلة عن إدراك القارئ، وهو إنشاء مشكل على منوال ما تنسجه العنكبوت لبيتها من محبوك الخيوط ، فهو كما يعتقد رولان بارت بنية تنسج نفسها وتصنعها من خلال عملية التشابك المستمر (21) .

ومن ثمة فالنص لا يحيط به حجم أو سعة ، ولكن يتفق على توصيفه بأنه جملة كبيرة (22) تهدف كما ينشد الأسلوبيون إبراز أدبيتها على مستوى الإبلاغ أو قريب منه ، ويلعب النص دورا أسلوبيا فيحقق نية توجيه القارئ إلى مبتغيات الكاتب(23) .

وقد وقف السيميائيون المؤلون من النص موقفا مغايرا ، فرأوا أن النص تأليف مفتوح ، وإنتاج يتخطى حدود الآن ، يتميز بقدرته على استيعاب مضامين الحياة ، فلا يقبل الانكفاء على حياته .

النص في مباحث السيميائيين مجال للفعل الإنساني يتمتع بحركية دؤوبة ، وفاعلية مستمرة ومتشظية ، وذلك بفعل تشكيل مكوناته الدلالية المنتجة والممتدة في ذات المتلقي ، حيث تدفعه إعادة توليدها الزيادة في متفجرها . فمفهوم النص كما تذكر جوليا كريستيفا في سياق معارضتها المنهجية للشكلانيين الروس ، إنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة (24).

3- إجرائيات التحليل :

أشرنا إلى التغاير المفهومي للنص بين المنهجين ، وتبعه فرق جوهري في تحديد مفهوم العملية الإبداعية من زاوية التلقي أو ما يعرف بعملية إعادة إنتاج النص من القارئ المتميز.

ينظر المنهج البنيوي في مجال دراسة النص إلى نزعه عن السياق التاريخي وتجريده من الظروف المحيطة بإنتاجه ، إنما يعده بنية محكمة الغلق تحتوي على غرض لا يحتاج إلى معضدات تسوقه ، ومن ثمة فقد ركز على بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها ، وهذا بالذات ما جعل البنيوية تتميز بصفة النصية ، لأنها تدرس اللغة في جميع تمظهراتها التركيبية ، وعلاقة ذلك بالمعجم كما يبين جابر عصفور: "إن

البنيوية منهج لا يفهم العمل الأدبي باعتباره نسقا من العلاقات المتلاحمة داخليا , ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق أو كنظام مستقل عما عداه مكتف بنفسه , بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة (26) على مستوى التلاحم الداخلي (27).

ركزت البنيوية في آليات تحليلها للنص على دراسة البنى اللغوية وإبراز العلاقات التركيبية ببين عناصر الجملة دون الاهتمام بالبعد الدلالي الناتج عن تغير التراكيب (28) ، وطمحت إلى معرفة سبل تأدية الدوال لوظائفها (29) ويكشف لنا عبد السلام المسدي عن الخطوات الإجرائية التي يهتدي بها المنهج البنيوي في معالجة النص ، حيث أضحى النص في منظورها نسقا لغويا صرفا وطقوسا شكلية ، فالبنيوية وهي إذ تبتز النص عن شروطه التاريخية ومكوناته المرجعية وتنزع منه ذاكرته الحية ، مكتفية بتفكيك أجزائه ، وتسريح كتله ، إنها تكتم أنفاس النص وتجمد زمانه كما تجمد زمان النقد أيضا حين يغدو وصفا محايدا وبريئا للنص ، وأعمدة مجهرية حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النص دون روحه وأعصابه (30) .

إن من آليات التحليل البنيوي للنصوص عدم تجاوز الوجه الظاهر للنص وعدم تخطي المستوى الوضوح الذي ألف فيه النص ، وجاء النشاط النقدي البنيوي مسحا للرموز اللغوية أوالملفوظات فقام بتحليل ظواهرها المطردة وتفكيكها ، فحلل ظواهر خاصة بالأبنية الصوتية والصرفية(31) والثنائيات اللغوية ،التضاد ،الترادف والحقول الدلالية، ودروس أخرى متصلة بأدبية النص نحو التناص والتشاكل والثبات والتحول (32) ووظائف الخطاب وغيرها (33)، هذه الأدوات التي وظفها النقاد في تعاملهم مع النص ، جلبت لهم الانتقاد وعدم المقبولية ، فقد أخذ عليهم غلوهم في الوصف التجريدي البارد للظواهر اللغوية واستئناسهم بالتحليل الشكلي المحض لها والوقوف عند عتبة البنيات اللغوية الشكلية الصارخة المتسلطة على النص ، جسدها الاستعمال المكثف للصيغ والتراكيب الناسجة دون الولوج إلى منابعها الدلالية وتحليل المرجعيات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية التي تكشف وجه النص ووجه صاحب النص .

ولقد أولت الأبحاث المهتمة بميكانزمات النص الداخلية والإمكانيات السيميوطيقية للتأويل ، فلم تقبل أن تكون الكلمة الأولى للنص أو لمؤلف النص باعتباره منجز تلك الإمكانيات الداخلية نفسها ، بل إن النص يرتبط بالقراءة والمنتج ، وبالتالي فالظاهرة الأدبية ليست موجودة عند الكاتب ولا في النص ، ولكن في علاقة القارئ بالنص (34).

هذا القارئ الذي جعله المنهج البنيوي خاضعا كليا لسلطة النص ذاته ،فنوايا القارئ وأفكاره وخبرته وكذلك نوايا مبدع النص ذاته لاقيمة لها (35) .

يتجه التحليل السميائي للنص إلى التركيب الداخلي الذي يتألف منه ،فهو رهن ذلك التركيب الذي يبرز فيه التعليق المتراتب للأجزاء على الكل،ومن ثمة وصف إجراء التحليل النصي بأنه مجموعة من العمليات السيميائية التي تأخذ جريانها في إنتاج معناه(36). و أصبح التوظيف السيميولوجي في النص لا يتأتى عن طريق تحليل المكونات المعجمية والجملية فحسب،وإنما فيما هو أشمل في الخطاب بأكمله(37).

ولخص رولان بارت نظرية النص في أنها نقد مباشر لأية لغة واصفة أي أنها معاودة لعملية الخطاب (38) في تصورين كبيرين له : أحدهما ستاتيكي(ثابت) فيه مطلق الجمال ويهتم بالنص بوصفه بنية أو جملة من البنيات ذات الامتدادات الأخطبوطية ، وهذا التصور مما رشحه البنيويون وتسلط عليه التفكيكيون خاصة في صيغة مفهوم التناص (39)، والثاني (ديناميكي) متحرك،فهو تطوير للتحليل السيميولوجي بحسب ما ورد عند أمبرتو إيكو،إذ أدخل مفهوم الاتصالية على استرجاع مفاهيم النص،وصار الاعتداد بكل ركائز النص الفسيولوجية، والعناصر المتخالفة في محور الاختيار والعلاقات الاستدلالية القائمة على محور التركيب والدلالات الإشارية،فضلا عن الفضاء الإيديولوجي(40).

وخلاصة القول إن المنهج السيميائي في تحليله للنصوص قد تجاوز حدود البنية ،وعني بدراسة أنظمة التوصل بواسطة علاماته وإشاراته الخارجية التي تميزه ،فضلا عن دراسة الدلالات أينما وجدت.

الهوامش والإحالات

1-عبد الوهاب بوشليحة،الحداثة،نحو بديل تراثي،مجلة الآداب والعلوم الإنسانية،ج-أ-ع-القادر-قسنطينة، ع5،ص195
2-حسين مروة ،مكانة التراث الإسلامي المعاصر ،مجلة الطريق، ع1،ص145
3-صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد الأدبي ،منشورات الأفاق الجديدة،بيروت،ط3،ص106
4-ينظر عبد الرزاق الداوي،موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر،دار الطليعة،بيروت1992 ،ص150
5-فاضل ثامر،اللغة الثانية،المركز الثقافي بيروت،الدار البيضاء1994،ص43،ومابعدها

6-عبد الله إبراهيم وغيره،معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية،المركز الثقافي العربي،ط1 بيروت،الدار لبيضاء1990،ص18
7-م ن،ص148
8-عمر محمد الطالب،مناهج الدراسات الأدبية الحديثة،دار اليسر للنشر والتوزيع،ط1 المغرب1998،ص217
9-ينظر :
*-النظرية البنائية في النقد الأدبي،مذكور سابقا
*-بلاغة الخطاب وعلم النص،الشركة المصرية العالميةللنشر،ص65 ،10 3
10-قضية البنيوية,دراسة ونماذج،منشورات دار أموية،ط1،تونس1991،ص18
11-يمنى العيد،في معرفة النص،دار الأفاق الجديدة،ط1،بيروت1985،ص18
12-محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب,مقاربة بنيوية تكوينية,دار العودة بيروت1979،ص21
13-بشرى موسى صالح،نظرية التلقي،أصول وتطبيقات،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء2001،ص32
14-محمد خير البقاعي، تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني، مجلة عالم الفكر،مج،27،ع1،الكويت1998،ص25
15-رومان سلدن،غيره ،النظريات الموجهة نحو القارىء،ترجمة نور النعيمي، مجلة آداب أجنبية،ع106،دمشق2001،ص28
16-موت الأنسان في الخطاب الفلسفي،ص106
17-مفهم التأويل عند بور ريكور يقوم على بعدين:
*-بعد انطولوجي:ينصب على إعادةتشكيل مفهوم الكائن بلم شتات أبعاده المختلفة بين التأويلات ضمن نسق منسجم.
*-بعد ابستيمولوجي:لايستهدف مفاضلةأو انتقاء بين التأويلات وإنما يشكل إمكان صلاحيةكل محاولة تأويلية من حيث حدودشروط اشتغالها،ينظر حميد لحميداني،القراءةوتوليد الدلالة،طبعة المركز الثقافي العربي،ط1،المغرب 2003،ص114
18محمد شوقي الزين،تجربة الفكر عند فوكو،مجلةكتابات معاصرة،طبعةشركة حوار للصحافة، بيروت ع8 ،ص70
19-محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري،استرتيجية التناص،المركز الثقافي العربي،1986ص126
20-م ن،ص ن
21-لذة النص ،ترجمة محمدالرفرافي وغيره،مجلة العرب والفكر العالمي،ع10 ، 1990 ص35
22-علي العش،مساهمة في التعريف بالسيميائية الأدبية،الحياة الثقافية،تونس85،ع36 -37 ،ص193
23-م ن،ص ن
24-نقلا عن فؤاد منصور،حوار مع جوليا كرستيفا،مجلة الفكر المعاصر،ع98 ،ص122
25-سعود محمودالجابر،مجلة الفكر المعاصر،ع89 ،ص5
26-البنية الدالة:مفهوم أساسي في البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان،وهي التي تبرز فهم طبيعة الأعمال الأدبية والحكم عليها،ينظر نديم خشفة، تأصيل النص المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان مركز الإنماء الحضاري،ط1،حلب1997،ص10

27-عن البنيوية،مجلة فصول 81، ص85
28-فرحات بدري الحربي،الأسلوبية في النقد العربي الحديث ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1، 2003،ص34
29-المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،دار الأفاق الجديدة، ص284
30-قضية البنيوية,ص109
31-حلمي خليل ،علم اللغة البنيوي،منشأة الإسكندرية،ص37
32-كلود جيرو ،السيميائية،نظرية في تحليل الخطاب، ترجمة رشيد بن مالك مجلة الحداثة ،جامعة وهران،ع4 سنة1994 ،ص213
33-عباس دندراوي،خضرمة الذات ،مكتبة الآداب،ط1،القاهرة1998،ص58
34-نقلا عن حميد الحميداني،القراءة وتوليد الدلالة،ص71
35المرايا المحدبة،ص 284
36-الأسلوبية في النقد العربي الحديث ،ص38
37-م ن،ص ن
38-الأسلوبيةو تحليل الخطاب ،ص124
39-م ن،ص،124
40-الأسلوبية في النقد العربي الحديث ص،38

سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر

أ– خرفي محمد الصالح
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة جيجل

يمارس الخارج النصي مع الداخلي تأثيرهما معا على القارئ من حيث لا يدري،حيث تأخذ القصيدة حركتها و رسالتها و هدفها من بنيتها اللغوية و صورتها الشعرية و إيقاعها الموسيقي ، الداخلي –غير الصوتي–و الخارجي–الصوتي–،ومن خطيتها،و طريقة كتابتها،و تقديمها في الديوان،و الرسومات الفنية المرافقة لها،وطول النص من قصره،و بناء الجمل،و التشكيلات الخطية والتشكيلية–،المغربي،الأندلسي،النسخ، الرقعة،الثلث...–، وتناسق الخطوط المستعملة في العنوان و في المتن، و طريقة إخراج الديوان، و مكان كتابة النص في الورقة، و استعمال الهامش، و توظيف العتبات النصية– ، المداخل النثرية للقصائد، مقدمات الدواوين..، والكتابة المرسومة* و غيرها من التقنيات–التي تشكل تقنية البياض و السواد– التي يستغلها و يستثمرها الشاعر أو الناشر لأجل تبليغ رسالة الشعر. والتي تشكل جمالية الخطاب الشعري البصري .و قد كان" الحس بدور حاسة البصر في منح النص معنى و دلالة هو الذي جعلنا نعتبر الفضاء من الثوابت الشعرية الجوهرية(مقابل العروضية) ،و مهما اختلف وعي الشعراء بهذا الأيقون، فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالته، و أبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل، أو حشوا يمكن الاستغناء عنه، ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري، فبنية القصيدة مرتبطة –ضرورة–بالأيقون ؛وبالمؤشر الكنائي مهما كان نوعهما "(01) بحيث أن لكل عنصر دوره في بناء النص الشعري،فتصبح التجربة الشعرية الإنسانية مرتبطة بالتقنية العالية،و الإمكانات التي توفرها الآلة، بغض النظر عن الشكل الفني .

و لأن الشكل وحده لا يمنح الشعر الحياة ، لابد و أن تكون القصيدة متكاملة في بنائها أولا، و " القصيدة المتكاملة تعني الخروج من البنية التقليدية ذات الصوت الغنائي المنفرد و النسيج المتطاول المتوازي إلى البنية الشبكية و الاتجاه الدرامي الذي تتفاعل فيه العناصر تفاعلا عضويا وظيفيا و تعتمد في نسيج بنيتها على الإسقاط الفني و المعادل

الموضوعي و الرمز و الأسطورة و الحكاية و الحدث ذو الصراع و عناصر غنائية و درامية أخرى ، و لا يصف الشاعر فيها الموضوع أو يشرحه و إنما هو جزء من بنية القصيدة و هو موضوع داخلي يقوم على التضاد و التقابل و العلاقات الداخلية و الحركة و التصاعد فيغدو نسيجا عضويا " (02)وهذا على المستوى المضموني، و الموضوعي، و على المستوى الشكلي و التشكيلي.لأن النص هو هذه العناصر مجتمعة، وكل عنصر منها له أهميته في بناء النص و في تشكيل جمالياته.

فالتحول الأول الذي وقع في التلقي المعاصر للشعر، هو اشتراك البصر مع السمع مع العقل، في الفهم المتكامل للنص الشعري،و تداخل الداخل النصي مع الخارج النصي ؛ وفهم النص لا يتأتى إلا إذا اجتمعت كل هذه العناصر و الآليات التي تعتمد على السائد أو المحتمل، و على الخبرات الجمالية السابقة المتجلية في النص الحاضر، والمتضمنة في ذاكرة القارئ .

أما التحول الثاني الذي طرأ على البنية الشكلية ، فتمثل في انتقال القصيدة العربية من بنية البيت إلى القصيدة ،و منها إلى بنية القصيدة المقطع، و منها إلى بنية القصيدة الديوان، أي أن المكان النصي قد تغير تبعا للتطورات و المتغيرات التي حدثت في العالم العربي .

وقد صاحبت هذه التغيرات في جغرافية النص"جملة من الدراسات الرائدة لعدد من الباحثين و الدارسين، أنتجت مهادا معرفيا نظريا يستحق التنويه،لكنه بحاجة إلى تراكمات، تعمقه وتثريه،و بخاصة في الجانب التطبيقي على النص الشعري..وبصورة عامة، فتلك الدراسات بالرغم من ريادتها لم تصل درجة التقــنين و التحديد الدقيق ، بل سجلت مجرد معالم ترشد القارئ، و الناقد، ولعل الأمر في نظرنا لا يخلو من عوامل يمكن تحديدها فيما يأتي:

–حداثة الموضوع في أساسه، وانتمائه بصورة شبه كاملة إلى النقد الغربي، وعدم وجود جذور له في تربة النقد العربي إلا قليلا.

– عدم وجود تراكم شعري إبداعي يسمح بإجراء الدراسات والتطبيقات عليه"(03)

و هذه الدراسة تضاف إلى تلك الأعمال التطبيقية التي ترصد هذه التغيرات، وتبرز توظيف الشعراء الجزائريين لهذه العناصر الجديدة ،فمن خلال تتبعنا و استقرائنا للعديد من الدواوين الشعرية الجزائرية ، وجدنا أن كل البنى النصية السابقة متجلية في أعمالهم

،بصور متفاوتة،تبعا لتجربة كل شاعر،و رؤيته الجمالية،وخلفياته المعرفية،فالنص اللغوي قد طُعّم بعناصر لغوية هامشية وإضافية له،و عناصر غير لغوية بداخله، وأصبح من الصعب تلقيه دون الإحاطة بتلك العناصر التي تحمل دلالات سيميائية متعددة.
و سنحاول في هذه الدراسة" سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر " الحديث عن بعض العناصر النصية–العتبات النصية، الرسومات و التشكيلات الخطية – التي تلعب دورا كبيرا في تلقي النص الشعري، تاركين العناصر الأخرى لدراسة أخرى.

أ– العتبات النصية

تعددت العتبات النصية ،أو العلامات اللغوية الخارجة عن بنية النص الأصلي ،–أو ما يسمى بـــ "مابين النص" على حد تعبير جيرار جينيت Gérard Genette –في النصوص الشعرية الجزائرية ،وهذا التعدد ناتج عن تعدد التجارب و تنوعها و محاولة الشعراء التقرب من القارئ الافتراضي، و تيسير فهم النص،من جهة وتحميله رسالة ما من جهة أخرى،فكل عتبة نصية، أو مدخل نصيّ، يستخدمه الشاعر–آية قرآنية،حديث نبـــوي أوقدسي، بيت شعري،مقولة،رأي، إهداء الديوان أو النص الشعري ، هامش الشرح و التفسير و الإيضاح..– له دلالاته و أهدافه التي يتوخاها الشاعر من كلّ عتبة، ليضيء طريق النص للقارئ وليوجه فهمه، حتى لا يضيع في مجاهل اللغة ، وليعطيه ظلالا يستظل بظلها . بل قد تتحول تلك العتبات إلى سياقات شعرية ،ورؤى،لا يمكن فهم النص دون الإحاطة الشاملة بها.

وقد شاعت هذه المداخل النصية في المتن الشعري الجزائري المعاصر ، وتباينت رؤى الشعراء ؛ ما بين موظف لها بوعي و هدف ورؤيا، و موظف لها بغير وعي أي سيرا على ما هو شائع و مألوف، خاصة فيما يتعلق بالإهداء الكلي أو الجزئي ،للديوان أو للنص الشعري – إذ لا يكاد يخلو أي ديوان شعري جزائري من الإهداء – .

ومن بين التوظيفات الواعية لهذه العتبات النصية ،ما فعله الشاعر عبد الله حمادي في ديوانه " تحزب العشق يا ليلى " بمقدمته " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية"– في خمس و ثلاثين35 صفحة– و في ديوانه " البرزخ و السكين " بمقدمته " ماهــية الشعر " – في اثنتي عشرة12 صفحة– والشاعر حسين زيدان بمقدمة عن الكهف في أربع عشرة–14–صفحة في قصيدته "نهار لأهل الكهف"،و الشاعر يوسف وغليسي في ديوانيه " أوجاع صفصافة في موسم الإعصار"بــ " تأشيرة مرور"،و " تغريبة جعفر

الطيار "بـــ" مقدمة نثرية لتغريبة شعرية"***.فضلا عن مقدمات الدواوين التي يكتبها الشعراء أنفسهم أو زملاؤهم أو أصدقاؤهم من النقاد أو الشعراء أو أساتذتهم ،وكلها تلخص رؤية الشاعر للعملية الإبداعية و للشعر و للعالم،وتقدم الشاعر و شعره قبل بداية النص ،فهي مفاتيح للنصوص و للتجارب الشعرية.

لقد لجأ الشاعر الجزائري إلى إغناء النص بمصادر الإشارة النصية ،و الإحالة المعرفية لتفسير أجزاء من القصيدة ،و توضيح مصطلحات أو أماكن واردة، أو عبارات النص المشرئبة دوما إلى القارئ ، لعلّه يتلقى النص و يفهمه . فولد هذا الوضع – الهامش– نصا لاحقا على النص السابق ، الذي يرهق القارئ في بعض الأحيان ،و يلزمه بثقافة شعرية و فكرية معينة . قد تبعده أكثر ما تقربه، لأنه يصبح يبحث في الهامش لا في المتن علّه يفهم النص.

بل إن البعض من الشعراء أكثر من استعمال الهامش،إن على مستوى النص الواحد، أو على مستوى الديوان ككل،فالشاعر عبد الله حمادي مثلا أرفق نصه" البرزخ و السكين " بهوامش توضيحية بلغت ست–06 –صفحات كاملة من أصل سبع عشرة– 17– صفحة شملها النص الذي شغل النصف الثاني من الورقة فقط.كما أرفق الشاعر صالح خرفي معظم نصوص ديوانه"من أعماق الصحراء" بهوامش و خواطر توضيحية ، و تفسيرية، و إضاءات ، لما جاء في النصوص، مع صور فردية و جماعية لبعض الرموز الثورية و الأدبية العربية و الجزائرية؛ (عبد العزيز الثعالبي، مفدي زكريا،يوسف بن خدة، محمد البشير الإبراهيمي، عبد الحميد بن باديس، عبد السلام التونسي،الطيب العقبي،أحمد توفيق المدني ، العربي التبسي، أحمد رضاحوحو، الشيخ جاسم بن حمد آل ثاني، إبراهيم بيوض، أبو اليقظان...)و قد بلغت تلك الهوامش و الخواطر تسعين–90 – صفحة من أصل مائة و تسع و سبعين–179 – صفحة شملها الديوان.

ولكن الشيء اللافت للانتباه في المتن الشعري الجزائري، هو تخلي الشعراء عن تقديم دواوينهم ،و البعد عن المداخل النصية أو العتبات المضيئة –عدا الإهداء ،ومداخل النصوص–، إلا القليل منهم ، بالرغم مما للمقدمة الشعرية التي تأخذ منحى البيان النقدي، من أهمية للقارئ .فالمقدمة النقدية " ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة ، إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها ... إنها نص جد محمل و مشحون، إنها وعاء معرفي و أيديولوجي تختزن رؤية المؤلف و موقفه..إنها

المؤلف ذاته." (04) وقد و جدنا ذلك عند الشاعر عبد الله حمادي في العديد من دواوينة التي خرج فيها من الحديث عن شعره إلى التنظير النقدي العام ؛ فتتحول المقدمة النقدية لا للدخول إلى متنه الشعري فقط بل للدخول إلى عالم الشعر و الشعراء برؤية الشاعر عبد الله حمادي .

فالأكيد أن كل إضافة لغوية خارج المتن الشعري،تحيل إلى فضاءات نصية أخرى،و توضح بعض ما غمض من النص بقصدية من الشاعر الذي يريد أن يوجه القراءة ، و لا يترك القارئ يتصارع مع لغة النص ليزداد قربا منه،مع الحفاظ على نصية النص،و عمل الذاكرة، و القدرات الفردية. فالنص الهامش نص ،مواز للنص الأصلي، لكنه لا يأخذ موقعه،فهو مكمل له فقط،و إحالة مرجعية و إشارية لبعض المواقع فيه .

وإهداء الديوان الكلي تأطير لمسار النص العام، أو تحديد لأهم موضوعاتة ، مثلما نجده في إهداء الشاعر حسن دواس لديوانه " سفر على أجنحة ملائكية"الذي يشير إلى عذابات شخصية ،و عذابات وطنية. و ينطبق هذا على كثير من الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة .

كما يحدد إهداء النص المفرد مجال النص و يجعله أسيرا له في معظم الأحيان، فغالبا ما يكون إهداء النصوص للأصدقاء و للشهداء و للمجاهدين و للوطن و للأهل.. فالإهداء في كل الحالات يحدد المجال و يعطي الإشارة على مسار النص.

و إضافة إلى الإهداء، هناك المداخل اللغوية التي يلجأ إليها الشاعر كتوطئة للدخول إلى نصه ، و هي غالبا ما تكون رأي أو مقولة أو أبيات شعرية ،مثلما فعله الشاعر يوسف وغليسي في نصه" تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، حيث افتتح النص بمقطع من أغنية شعبية عراقية،كانت موجهة للقارئ ، و و ضعته في الإطار العام للنص.

كما أتبع الشاعر هذه التوطئة، بالعديد من الهوامش في أسفل النص، فاصلا بينها و بين المتن بخط قصير ،ليحدد مسار القراءة ، و يساعد القارئ في تمثل النص، و فهم مرجعياته،و إحالاته المعرفية ، فالشاعر قد اعتمد على النص القرآني في بناء النص ، و قد حاول أن يربط القارئ بنصه أكثر، بإحالته للسورة القرآنية أو القصة القرآنية التي ارتكز عليها ، و من ذلك تضمينه لقصة يونس عليه السلام ، و توجيه القارئ إليها .

وقد يكون الهامش المستخدم لتفسير جملة أو عبارة أو كلمة قد يستعصي فهمها على القارئ، فيذلل الهامش ذلك، على اعتبار أن الدخول إلى النص يستدعي الإحاطة بلغته

أولا،و بمرجعياته ثانيا ، و قد أكثر كل من الشاعرين مصطفى الغماري في ديوانه " قصائد منتفضة" ،و يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار" من هذه الهوامش و الإحالات.

فالهامش مهم في النص الشعري المعاصر، لكسب المزيد من القراء ، و لفتح مغاليق النص، و يكون بكثرة في النصوص المحمّلة بكمّ معرفي، و ثقافة متنوعة ، و هذا ما بدأنا نلحظه في بعض النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ، مع الإشارة إلى أن بعض الشعراء يثقلون النص بمثل هذه الهوامش ، فيحار القارئ بين النص و الهامش ، و تصبح القراءة ، قراءة على قراءة ،أو قراءة موجهة بفعل ، كما أن البعض من الشعراء يحملون النص مرجعيات يفسرونها في الهامش ليُبْرِزوا مدى شمولية ثقافتهم و غنى معارفهم، و معرفتهم. إما بالثقافة العربية و الإسلامية، أو بالثقافة الغربية، أو بهما معا.

ب – الرسم والتشكيل الخطي:

إضافة إلى العتبات النصية، و المستوى النحوي و الصرفي و الدلالي و الإيقاعي، تأخذ القصيدة الشعرية شرعيتها و دلالاتها من مستواها الخطي*** و علاماتها غير اللغوية ،وكل ما يحيط بالنص، فالقصيدة صمت و صوت، سواد وسط البياض ، و للرسم المرافق لها دلالاته ****، و للتشكيل الخطي الذي جاءت فيه أهدافه، ولطريقة تقديم النص على الورقة ومكانه فيها، إضافة إلى التشكيلات الخطية والهندسية الموجودة داخل النصوص أهمية كبرى في تقريب النص .

كما تأخذ الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص وسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص ،بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، و يساهم في تشكيل قراءة جديدة،و في توليد معان أخرى ،بإشراك حاسة البصر في التلقي والرسوم المرافقة للنصوص ثلاثة أنواع :

–الأولى من وضع الشاعر نفسه و هي قليلة ،و منها ديوان "في البدء كان أوراس"، و "اللعنة و الغفران "، و" ملصقات"لعزالدين ميهوبي و ديوان " أجراس القرنفل " للشاعر حمري بحري و ديوان الشاعر عبد الرزاق بوكبة " من دس خُفّ سيبويه في الرمل؟" ...

– الثانية من وضع فنان معين بطلب من الشاعر، و هي الغالبة، و منها "الظمأ العاتي" لعامر شارف – الفنان والخطاط معاشو قرور– و "رجل من غبار " لعاشور فني –الفنان علي فوضلي–و" شروق الجسد" لميلود خيزار – الفنان عبد العالي مودع–،و "أوجاع

صفصافة في موسم الإعصار " ليوسف وغليسي–الفنان معاشو قرور و الروائية فضيلة الفاروق–و" شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى"للأخضر شودار– الفنان محمد خطاب – ...

– الثالثة من وضع الناشر، و نجدها غالبا في النصوص المنشورة بالجرائد و المجلات، لكنها لا تعطي الصورة الحقيقية للنص، لعدم تدخل الشاعر فيها، و خضوعها لرؤية الناشر لا غير.

و سنبعد النوع الثالث و نكتفي بالإشارة للنوع الأول و الثاني ؛ و نمثل للأول بديوان " ملصقات " لعز الدين ميهوبي،و للنوع الثاني بديوان " الظمأ العاتي "لعامر شارف ،و ديوان " أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" و ديوان " شبهات المعنى" للأخضر شوادر.

فكل نصوص ملصقات ميهوبي جاءت في إطار مستطيل ،ومرفقة برسومات صغيرة، و أشكال هندسية – مربع ، مثلث،دائرة، خط..–أغلبها في أعلى الصفحة بالقرب من العنوان ،فنص المسيرة –ص 119– إضافة إلى أنه في شكل مستطيل، أضيف له مستطيل آخر، للدلالة على أن المسيرة موجهة و غير عفوية ، مع إرفاقه برسم يوضح المسيرة عبارة عن أشكال بشرية، الرأس عبارة عن دائرة، و الجسم عبارة عن خط ، للدلالة على عدم امتلاك هؤلاء لقرارهم و كثرتهم .أما نص إنجاب– ص139 – فقد أضاف إليه مستطيلا آخر بداخله أربع دوائر متفاوتة الأحجام ، و كلمة " ولد" بتتابع مرة كاملة،و مرة أخرى ناقصة، ليدل على كثرة الأولاد ، لأن الإنجاب يرتبط بالولد مهما كان نوعه ،و قد ربط الشاعر بين و ضعين مختلفين ليدلل على صعوبة الوضع .

فكل النصوص ترتبط بأشكال هندسية تنطلق منها، البعض منها يوضحها، و يزيد من تأكيد المعنى، و البعض الآخر عبارة عن أشكال تتكرر متشابهة في الكثير من الملصقات.

أما النوع الثاني كما أشرنا إليه آنفا، فهو ليس من عمل الشاعر بل من عمل فنان أو خطاط أو رسام، يوكل إليه الشاعر نصوصه ليعطيها أبعادها الفنية ، منطلقا من النص و إلى النص ، و هذا الأمر لا يقدر عليه إلا فنان موهوب و رسام متذوق للشعر ، أو رسام شاعر مثل معاشو قرور الذي اشتغل على العديد من الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة ،و منها ديوان " الظمأ العاتي " لعامر شارف، ففي نص فاجعة الأسئلة –ص 54– يتمثل الخطاط النص الشعري ، ليحوله لرسم تشكيلي ، و قد كان الرسم في وسط

النص، و كان عبارة عن علامة استفهام كبيرة الحجم، و علامات استفهام صغيرة في قلب الأولى،و علامات تعجب مع حروف الاستفهام اللغوية : أين ،متى،كيف، لماذا، هل ؟.

وقد بدأ الشاعر النص بالتساؤل ، و ختمه بالتساؤل، و مجيء الرسم التشكيلي في وسط النص طبيعي، ليهيئ القارئ لمزيد من الأسئلة التي لا إجابات لها ، فالنص سؤال مستمر و مضاعف؛ لغة و رسما ، و هو ما يجعل القارئ يتفاعل مع النص، و يسعى للإجابة عن بعض الأسئلة التي وردت في النص ، فالشاعر قد نجح في إشراك القارئ، و إحداث التفاعل .

أما مع نصوص "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار"للشاعر يوسف وغليسي ، فتكاد ريشة الفنان معاشو قرور ترافق كل النصوص ، و تكاد تكون نصوصا موازية ، ففي نص " ترانيم حزينة من وحي الغربة"الذي كان عبارة عن مقاطع، لم يكتف الفنان برسم واحد بل أطر النص برسومات جانبية ،و قد أفرد المقطع الأخير " موت و حياة" منه،برسم تشكيلي يلخص النص ، بل هو النص،فحجم الرسم كان أكبر من النص ، والرسم أعاد تشكيل عنوان المقطع ، و قد جعل الفنان الخلفية الأرضية هي كلمة حياة وفوقها كلمة موت، فالشاعر قدم الموت على الحياة ،لكن الفنان قدم الحياة على الموت ، لكن حجم كلمة موت كان أكبر بكثير من كلمة حياة من حيث إنها كلمة مفردة ، أما من الناحية الإجمالية فالحياة كانت أكبر ، إذ حتى لفظة الموت تضمنت في الوسط كلمة حياة ،لكن بالمقابل كانت كلمة "موت" بيضاء وسط ركام أسود هو الحياة ، و الشاعر بهذا ينتصر للموت على الحياة، لأنها راحة له من كل تعب .

و في كل الحالات لا يختلف الرسم عن النص فهو تأكيد ، و بعث جديد له ، و هذا ما حاول الشاعر أن يبرزه من خلال تشبهه بالسندباد و العنقاء .

كما جاء مع النص نفسه، رسم آخر للروائية فضيلة الفاروق، عبارة عن فضاء و شجرة دون أوراق،و إنسان – الشاعر– جالس عند جذعها ،و سحابة وطيور و نباتات متفرقة، لتجسد الغربة و الحزن و الوحدة و المصير المجهول ، فعلى الرغم من الفضاء المفتوح ،فالأفق مغلق ، و الحزن مغيم على الشاعر الذي فشل في تجربته و لم يجد إلا الوحدة أنيسا و رفيقا له.فالرسم المرافق للنص ،و الذي جاء في الصفحة المقابلة للنص على جهة اليمين ،يعطينا الانطباع العام له قبل الشروع في القراءة ،و قد تكرر إشراك الشاعر يوسف وغليسي بخطه ،مع ريشة معاشو قرور، و فضيلة الفاروق في العديد من

النصوص الشعرية؛" بطاقة حزن"،" سراديب الاغتراب"،"وقفة على دمنة الحب"،"تشيج الوداع"، فجيعة اللقاء"،"تأملات صوفية في عمق عينيك"،"حديث الريح و الصفصاف"،"انتظار على مرفأ العشق". و في نصوص أخرى الشاعر مع معاشو قرور فقط ، و منها نص " آه يا وطن الأوطان" الذي جاء داخل خريطة الجزائر، فالنص نص المحنة والأزمة التي شملت الوطن كله ، و لذا جاء لغة و كتابة ليعبر عن هذه الأزمة، و يترجمها بصريا من حيث الشمول ، و قد كان أيضا الرسم التشكيلي المرافق لنص " مهاجر غريب في بلاد الأنصار" المشكل من العنوان على شكل خريطة الجزائر، حيث رسمها الشاعر من البنية اللغوية للعنوان، مركزا على كلمة الأنصار التي كانت هي الحد الجغرافي للجزائر،مع البلدان المجاورة، و كأن الشاعر مهاجر إليها ، كما كان النص الشعري " آه يا وطن الأوطان" في إطار خريطة الجزائر.

فهذا العمل الشعري، عمل مؤسس، و ممنهج، و يحمل رؤيا معينة ، الهدف منه ليس التجريب فقط و مسايرة طرق الكتابة الحديثة ، و إنما هو إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه، و إعطاء النص فرصة التجدد و التعدد، و ترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تميزه اللغوي الكتابي، و الفني ،فالنص لا يخرج عن كونه موعدا ثنائيا لمبدعين هما القارئ و الشاعر، فنحن هنا أمام متلق لجمهرة من المبدعين، الشاعر، الرسام ،الخطاط،قارىء اللغة، قارئ الصورة،قارئ التشكيل، الجزائري المعني بالخريطة، الأجنبي القارئ لأخبار الجزائر عن بعد ..إلخ .

و نجد هذا التزاوج بين التخطيط الكتابي، و الرسم أيضا، في ديوان" شبهات المعنى"، للشاعر الأخضر شودار عبر العديد من النصوص الشعرية–نوستاليجا،آية الحب آية الأنثى،عنكبوت،الراعي..– التي قام بتشكيلها الفنان و الخطاط محمد خطاب، حيث أعاد كتابة النصوص بطريقة مغايرة ،لم يلتزم فيها بالشكل الأصلي للنص، بل أعاد كتابته بطريقة فنية، لينتجه من جديد،في أشكال جديدة جعلته في بعض الأحيان عسيرا على القراءة البصرية، على الرغم من كتابته في الحالتين بالخط المغربي، الذي يريد من خلاله إبراز الهوية بالنسبة إليه، و بالنسبة للشاعر و للنص، ففي نص "عنكبوت"مثلا، أعاد كتابة القصيدة في الصفحة المقابلة،ثلاث مرات ،مع تغيير حجم الخط،وتكبير حجم الجملة الأولى للنص " سهو على شفير الوقت" ليجعلها هي المهيمنة على البنية الكتابية،فأهمية النص جعلته يعيد كتابته بهذا العدد لإحداث التأثير في القارئ، و جعله يتمعن أكثر فيه، فكان

النص المرسوم نصا موازيا للنص الأصلي، و قد يكون بديلا عنه، عند بعض القراء، بدافع الفضول أو الرغبة في معرفة أكثر.

و لا يمكن في هذا المقام إبراز جميع التجارب الشعرية و الفنية التي تمت فيها المزاوجة بين النصوص الشعرية و الأشكال الفنية ،كما لا يمكن تحليل كل الأشكال والرسومات ،و إنما الاكتفاء بإيراد بعض النماذج التي قد تشترك مع الكثير في أهدافها.

فهذه الصور الفنية التشكيلية عند عز الدين ميهوبي، أو عامر شارف أو يوسف وغليسي، أو لخضر بركة، أو غيرهم ...هي وسيط بين النص و القارئ ، تساهم في تيسير المعنى ، كما أنها تثير القارئ ، و تحيله إلى إشارات عدة ، بل إنها تتحول إلى نص لغوي آخر، بجانب النص المكتوب في الصفحة البيضاء،فالمكان الفني يعتبر نصا ثانيا ، يتعدد من ناحية الفهم، و التلقي ،بتعدد القراء، بعدما عجز الناص عن التعبير بواسطة اللغة عما يريد .

فوظيفة الصورة بصرية –جذب الانتباه– ، و تيبوغرافية –المساعدة على إخراج الصفحة– و اتصالية –توليد المعنى–،**** سواء أكانت منفصلة عن النص الشعري أو كانت متصلة به ،و متداخلة معه، تشكيلية فنية أو خطية . فالتمازج قد حدث و " اختلطت العلامات اللغوية بالرسوم و الأشكال، و أصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص ،و تعود من النص إلى الصورة "(05) لإحداث التواصل ، و اللجوء إلى هذه العلامات و الرسومات هو من أجل " استقلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوية بأخرى غير لغوية"(06)

فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري و أصبحت بحق قصيدة بصرية ***** أو قصيدة تشكيلية و هذا المسمى "القصيدة التشكيلية " يمثل اصطلاحا يستطيع استيعاب المستويات التشكيلية كلها ويمكن أن نميز به هذه الظاهرة الشعرية "(07)

فالشكل مرتبط بالنفس و الذات و الشعور ، وهو وسيط أدائي فعال ، و جغرافية الكتابة مرتبطة بجغرافية النفس ، لا تنفصل عنها ، و تظهر من خلال النص بجلاء.

و إن الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة، لا يمكن تلقيها كاملة، إلا عن طريق البصر،و التشكيل المكاني على الورقة ،ومن ذلك نص" آخر الملصقات "لميهوبي الذي يعتمد فيه على الروي المقيد (الذي ينتهي بسكون):

لأني رأيتُ البلادَ بأوجاعها مرهقهْ
و رأيتُ الحقيقةَ رغم مرارتِها مطبقهْ
و رأيتُ ثلاثينَ حزبًا..
و رأيتُ نضالَ الموائدِ و الفندقه
و رأيتُ القبورَ تُداسُ و أعيننا مطبقهْ
و رأيتُ الجزائرَ ما بين مئذنةً و يد
تحملُ المطرقهْ
لأني رأيتُ الذي لا يُرَى ..
لم أجدْ أيَّ شيءٍ سوى مُلْصَقَهْ(08)

فالتلقي المعاصر للشعر العربي، أصبح يعتمد على العين المجردة، لا على السمع ،لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات و أفكاراً فقط ، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر، لفهم النص، و فهم التشكيل الخطي المرافق ، الذي أصبح ذا دلالات عميقة لأن المكان الذي يكتب فيه النص و طريقة كتابته على البياض، أصبحت تدخل في تحـــديد معناه و تأطير مساره .

و القراءة أصبحت بهذا الشكل، قراءات، إذ أنّ " عملية القراءة –التي هي في جوهرها فك شفرة– ليست مجرد سياق إضافي خارجي يضاف على النص، إذ لا تتحقق نصية النص إلا من خلال فعل القراءة ذاته.من هنا يكتسب الحديث عن القارئ الضمني المتخيل في بنية النص ذاته مشروعيته، بمعنى أن فعل القراءة متحقق في بنية النص بوصفه حدثا أو واقعة والقارئ في هذه الحالة هو المتكلم /المرسل الذي يداوم القراءة في حالة الإبداع/الإرسال متنقلا من دور المرسل إلى دور المتلقي بطريقة شبه دائرية .لكن هذه القراءة تظل الأولى بكل آلياتها في تحقيق نصية النص، و هي قراءة ليست بريئة تماما من جانب القارئ الأول– المبدع /المرسل –لأن القارئ الخارجي مستحضر في القلب من تلك القراءة الأولى."(09) و القراءة محكومة في كل الحالات بالفضاء البصري المرئي– فضاء الورقة،و طريقة كتابة النص–و لا يتم التعامل مع النص إلا عبر هذا الوسيط ،كما أن المعنى الكلي لا يتحقق إلا بهذا الفضاء الدلالي،والفضاء النصي الخطي،و المزاوجة بين المرئي والمسموع .

فمثلا نص عقاب بلخير " البكائيات الأربع "، في ديوانه بكائية الأوجاع و صهد الحيرة ،في زمن الأوجاع لا يمكن تلقيه عن طريق السماع، لأنه كتب على الطريقة النثرية،و كذلك نص " من بغداد ...إلى بوش " لجمال الطاهري الذي قسم كل بيت شعري في النص بطريقة مغايرة للسائد شبيهة بطريقة الموشحات.

و الحقيقة التي يجب الإقرار بها هنا، أن معظم الشعراء لم يهتموا بهذا الجانب، ولم يشرفوا على عملية طبع دواوينهم، لأن الطبع كان يتم عبر مؤسسات حكومية ،كما أن معظم الناشرين – بعد ظهور المطابع الخاصة– قد أخضعوا النص الشعري للاعتبارات التجارية.ولم يحسنوا توظيف أيقونة الفضاء – استثمار صفحة الديوان ، التشكيل الخطي، طبيعة النص، طريقة تقسيم السواد على البياض،التشكيل الكلّي للديوان،ترتيب القصائد حسب التيمات..إلخ–

و في كلّ ذلك أهمل الشاعر الجزائري المعاصر هذا الجانب الشكلي، من تضاريس الفضاء النصي، و الحيز الجغرافي الذي يشغله النص،فاهتم بالجغرافيا المكانية، و أهمل الجغرافيا النصية، لغياب ثقافة صناعة الكتاب الأدبي عند البعض،و قلة الإمكانات المتاحة في صناعة الكتاب الأدبي ، و غياب الحوافز أو قلتها ...مما جعل عملية إخراجه معقدة، فيتم اللجوء إلى البساطة و عدم العناية بإخراجه .

وعلى الرغم من عدم تعقيد عملية طبع الدواوين الشعرية المكتوبة بخط اليد، إلا أننا لا نجد منها إلا القليل، وحتى هذا القليل، أغلبه بخطوط غير الشعراء ،والعناية بخط اليد عناية بطريقة تقديم النص ،أو بالنص بحد ذاته، لأن الخط له بعد جمالي ورمزي، و" قبل أن يكون شكلا يعتبر كالأسلوب معطى سيكولوجيا ذاتيا لا ينفصل عن صاحبه ، هذا الأخير يضمنه عن وعي أو بدونه بلاغته الخاصة و إمكاناته الفنية الذاتية ، لهذا فإن عمل الخطاط في النص ليس عملا محايدا، إنه يمنح النص من شخصيته ، من نفسيته، و ثقافته، يمنحه أسلوبه الخاص "(10) فخط اليد ليس وسيطا لتبليغ النص الشعري فقط، بل هو " يعكس الرعشة الإبداعية بكل معطياتها من أحاسيس ومشاعر بشرط أن يكون الشاعر نفسه هو المنفذ لتكتمل أحاسيسه التعبيرية وتتمدد تشكيليا "(11) فالدلالة تكون أعمق و أكبر إذا كان الديوان بخط يد الشاعر نفسه لأنه يُحَمّله كل شيء ، و يرسم نصه خطيا و يتمثله عبر الحروف المرسومة.

كما أن هناك دواوين أخرى مكتوبة بخط يد الغير، لكنها تحمل دلالات مشتركة بين الخطاط و الشاعر، و هذه بعض الدواوين المكتوبة بخط يد الشاعر أو بخط يد غيره:

01- وشم على زند قرشي : عيسى لحيلح.

02- قصائد غجرية: عبد الله حمادي.

03- في البدء كان أوراس : عزالدين ميهوبي.

04-أجراس القرنفل : حمري بحري .

05- يوميات متسكع محظوظ: حمري بحري.

06- شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى : لخضر شودار.

07- عرس في مأتم الحجاج : مصطفى الغماري.

08-يوميات متسكع محظوظ: سليمان جوادي.

09- شجر الكلام " ربيعة جلطي .

10-أوجاع صفصافة في موسم الإعصار : يوسف وغليسي.

11-السفر الشاق: نور الدين درويش.

و يمكن إدراج ديوان" ملصقات" لعز الدين ميهوبي مع هذه الدواوين بالرغم من كتابته بخط الآلة ،لأنه أشرف عليه وطبعه في مؤسسته ،و عنى به من الناحية الشكلية، واهتم بطريقة إخراجه و طباعته، حيث ساهم الشاعر بقسط كبير في تحديد مسار النص، و في طبيعة التلقي، ركز على الإطار الطباعي للنص ، حرفا و جملة وسطرا ، و استخدم السواد بكثرة داخل الصفحة، بل لجأ في بعض النصوص إلى استخدام الأرضيات القاتمة مما أثر على التلقي البصري للنصوص ،كما استخدم أحجاما أكبر من المعتاد لبعض الحروف أو الكلمات " مما يؤدي إلى إيجاد فاصل بصري واضح بينها و بين بقية الكلمات التي تعد جزءا منها ، فضلا عن أنها بذلك توجه بصر القارئ " (12) وتلفت انتباهه إليها على اعتبار أن الحجم الكبير تأكيد على أهمية الكلمة . و من ذلك ملصقات ميهوبي .

كما أن هناك دواوين شعرية لم تكتب نصوصها بخط اليد، و لكن جزءاً منها يدوي و استخدم فيه الخط منها عناوين قصائد ديوان" الظمأ العاتي" لعامر شارف التي كانت بخط معاشو قرور ، و كذا عناوين قصائد "ما ذنب المسمار يا خشبة" لحمري بحري، و بعض قصائد ديوان "اصطلاح الوهم" لمصطفى دحية،و ديوان " اكتشاف العادي" لعمار مرياش ....

ودواوين أخرى قدمت بشكل يقترب من خط اليد ، مثل ديوان "مولد النور" للشاعر مصطفى الغماري التي جاءت صفحاته مزخرفة بإطار و ملونة باللون الأخضر البارد ، و ديوان "قصائد منتفضة"للشاعر نفسه،و الذي ضبط بالشكل من أول نص إلى آخر نص ، و مثله أيضا ديوان "أغنية للوطن في زمن الفجيعة" للشاعر محمد بن رقطان تيسيرا لعملية القراءة البصرية ، و لتجنيب القارئ الخطأ ،و إعطاء الكلمة صورتها الحقيقية .

خاتمة:

لقد تعددت العتبات النصية المستعملة في المتن الشعري الجزائري، و أصبحت لازمة من لوازم بناء النص الشعري عند الكثير من الشعراء، و أصبحت مفاتيح هامة للدخول إلى عالم النص، و عالم الشاعر. و لم يصبح الاهتمام يقتصر على الفضاء الجغرافي، و توظيفه في النص الشعري ،بل تعدى الاهتمام به إلى العناية بالمكان الطباعي، أو مكان النص، لأجل تقريب النص من القارئ و المساهمة في مده بكم معرفي آخر من روافد النص الشعري ،وتدعيم النص الشعري بعلامات غير لغوية –داخل النص و خارجه–،و علامات لغوية–خارج النص–،لتقريبه للقارئ و فك غموضه؛ و بطبيعة الحال اختلفت رؤى الشعراء للمكان النصي ، وطرق التعامل معه ،مثلما اختلفت رؤاهم في التعامل مع الفضاء الجغرافي.الذي تعددت صوره في النص ،و اختلفت اللغة التي جاء فيها أو كتب بها. و قد رأينا كيف حملت كل علامة لغوية أو غير لغوية دلالات عدة، جعلت من النص فضاء مفتوحا، لتعدد القراءات، و حملته دلالات لم تكن موجودة من ذي قبل.

هوامش الدراسة:

* مصطلح الكتابة المرسومة من ابتداع G.APOLLINAIRE الذي نشره سنة 1918 في عمله les calligrammes.

(01) محمد مفتاح: دينامية النص. المركز الثقافي العربي ، لبنان، المغرب، ط01، 1990، ص 59/58.

(02)خليل الموسى:القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية و الدرامية 1948-1980.قسم اللغة العربية و آدابها ،جامعة دمشق،1985-1986. ص أ

(03)يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي "الأهمية و الجدوى".مجلة الآداب قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، ع 07، 2004،ص50.
** لم تكن هذه المقدمة موجودة في الطبعة الأولى سنة 2000 بل ألحقها الشاعر بالديوان في طبعته الثانية سنة 2003.
(04) عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص . افريقيا الشرق ، المغرب ، لبنان ، ط 01،2000 ص 52.
***لمزيد من التفصيل عن مستويات تحليل النص راجع كتاب حاتم الصكر "ترويض النص- دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر،إجراءات و منهجيات .
****لمزيد من التفصيل راجع دراسة أ.د يحي الشيخ صالح " قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي " الأهمية و الجدوى". المنشورة في مجلة الآداب لقسم اللغة و الأدب العربي جامعة قسنطينة ع 2004/7.
***** لمزيد من التفصيل عن تيبوغرافية الصور و الرسوم راجع كتاب سعيد الغريب النجار : الإخراج الصحفي .الدار المصرية اللبنانية ط2001،01.ص147-229.
(05) توفيق الشريف: الصورة و التواصل.المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، سبتمبر1990، ص 27.
(06)يحي الشيخ صالح :قراءة في الفضاء الطباعي . مجلة الآداب جامعة منتوري ، قسنطينة ، ع 07، 2004ص 63.
******القصيدة البصرية مصطلح لطراد الكبسي و قصيدة البياض أو الفراغ لبول شاوول و في العالم الغربي هناك مصطلح الشعر المجسد أو الشعر الحرفي أو قصيدة العلامات ...
(07)محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي .الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ط 1998،01ص 22. و الكتاب دراسة مفصلة في القصيدة التشكيلية في الشعر العربي القديم و الحديث.
(08) عزالدين ميهوبي : ملصقات "شيئ كالشعر" منشورات أصالة للإنتاج ،سطيف،الجزائر،ط01، 1997..ص 147.
(09)نصر حامد أبوزيد: النص و السلطة و الحقيقة " إرادة المعرفة و إرادة الهيمنة". المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط04، 2000 ، ص11.
(10) محمد الماكري: الشكل و الخطاب" مدخل لتحليل ظاهراتي" المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب،ط01، 1991، ص271.
(11) محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية ص 347.
(12)سعيد الغريب النجار: الإخراج الصحفي.الدار المصرية اللبنانية،ط01، 2001، ص 30.

سيمياء الصراع في تائية الشنفرى

الأستـــاذ: مـــحلو عـــادل
معهد الآداب واللغـــات
المركز الجامعي بالوادي

يُمثّل شعر الصعاليك الجاهليين ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي لأنه يحمل ثورة في المستويين الاجتماعي والفني معا[1]، وكأنما أراد أن يقول لنا إن الفن انعكاس للبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها مُنتجه.

لقد حقّق شعر الصعاليك عامل تنوّع في الأدب العربي فنقل تجربة ثورية في المستوى الاجتماعي ترفض أن يُقيّم المرء على أساسٍ غير ذاته ؛أي ترفض أن يُسند إليه دور وأن تقدّر مكانته في قبيلته على أساس انتمائه لأسرة ذات نسب أو مال بل ترى أن يتمّ ذلك بالنظر إلى ما يمتلك من شخصية ومهارة وذكاء.

ولقد بلغت هذه الحركة الثورية درجة من الصدق انعكست على فنّها الشعري فأخذ في الغالب خصائص مغايرة لتلك التي بُني عليها شعر القبيلة.

وهذا الشعر رغم أنه لأفراد مُتعدّدين إلا إنه يُشكّل متنا واحد ومدوّنة متجانسة جعلت الدارسين يرصدون الملامح الفنية المشتركة بين أشعار هؤلاء الصعاليك من:

- قصر النصوص فأغلبه مقطوعات.
- العزوف عن المقدّمات الشعرية المعتادة خاصة الطللية منها.
- عدم الحرص على التصريع.
- الوحدة موضوعيّة[2].

وهكذا يصير لدينا نصّـــــان:نصٌّ مرْكزٌ هو النص الجاهلي الذي لا يحمل مثل تينك الثورتين مقابل نصٍّ هامش هو النصّ الصعلوكي الذي يحمل ملامح الصراع الاجتماعي ويبرزها في شكل فنيّ مناسب؛ بل ويعمل على تعميقها وتبريرها في أحيان كثيرة.

1.النصُّ علامةً:

إذا كان شعر الصعاليك خاضعا لتلك الخصائص فهناك قصيدة لا تكاد تتوفّر عليها وهي تائية الشنفرى التي مطلعها:

ألا أمُّ عمرو أجمعت فاستقلّتِ

وما ودّعت جيرانها إذ تولّتِ(3)

فهذه القصيدة:

- تبلغ 36 بيتا فهي ليست مقطوعة.
- مقدّمتها بينيّة تشكو بين الحبيبة ورحيلها.
- وهي كما يظهر من مطلعها قصيدة مصرّعة.
- تتعدد مواضيعها: بينٌ فغزل فغزو فوصف للصديق ،ثم حادثة قتل يليها مقطع حكمة عن الموت.

وهنا نلتقط أولى العلامات وهي النصّ كلّه من حيث انزياحه عن خصائص النصّ الصعلوكي واتجاهه من الهامش إلى المركز؛ فما دلالة ذلك؟

هناك تأويلان يُمكن أن يُقدّما:

1. أن يكون هذا النص من قصائد الشنفرى الأولى في عالم الصعلكة فغلبت عليه خصائص النص المركز في الشعر الجاهلي.
2. أن يكون هذا الانزياح دالاّ على أن الشنفرى يحاول أن يضمن لتائيته الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المُتلقّين ،وأن يؤثّر فيهم أكثر لأنه ينسج على منوال مألوف لديهم، أو كان يبتغي الوصول بنصّ على النمط المركزي فنيّا إلى أولئك الذي هم في المركز اجتماعيا.

يبدو التأويل الأول بحاجة إلى سند تاريخي يُوثّق زمن النص في مسيرة الشنفرى صعلوكا؛أي هل كان في بدايات صعلكته أو بعد أن اشتد عوده فيها فأثّرت في فنّه الشعري.ومن خلال التائية نفسها يمكن أن نستأنس ببيتين يقول فيهما:

وبـــاضعـــة حُمْرِ القسيّ بعثتهـــا

ومن يغزُ يغنـــم مرّة ويُشمّـــتِ

خرجنا من الوادي الذي بين مشعلٍ

وبين الجبا هيهات أنشأتُ سُربتي(4)

فمن خلال هذين البيتين يبدو لنا الشنفرى في مكانة الزعيم بين رفاقه لأنه يأخذ لنفسه مكانة الفاعل نحويّا (بعثتها ، أنشأتُ)؛ وهو ما يُرجّح ألاّ تكون هذه القصيدة في بدايات عهده بالصعلكة فأن تكون زعيما في عصابة لهو أمر يتطلّب دُربة ومرانا ومرورا على مراحل كثيرة.

هذا بالنسبة للتأويل الأول أما التأويل الثاني فإنه يبدو أكثر تماسكا خاصة إذا استحضرنا مناسبة القصيدة بحسب المصادر فقد جاء في الأغاني:"...ثمّ قدم منى وبها حرام بن جابر ، فقيل له :هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله"(5).

إذن فالشنفرى أخذ بثأر والده منتهكا واحدة من التقاليد المُقدّسة عند العرب وهي حُرمة الحج التي افتخر بها العرب على بقيّة الأمم حين قال النعمان بن المنذر مناظرا كسرى أنو شروان " وأما دينها وشريعتها فإنهم متمسّكون به حتى يبلغ أحدهم من نُسكه بدينه أن لهم أشهرا حرما وبلدا محرّما ، وبيتا محجوبا ، ينسكون فيه مناسكهم، ويذبحون فيه ذبائحهم، **فيلقى الرجل قاتل أبيه أوأخيه،وهو قادر على أخذ ثأره وإدراك رغمه منه، فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى** "(6).

إذن انتهك الشنفرى القيم الاجتماعية التي وضعها المركز لكن عبّر عن ذلك بالقيم الفنيّة التي وضعها هذا المركز ذاته ولم يستخدم القيم الفنيّة التي تعكس انتهاكه للقيم الاجتماعية السائدة.ودلالة ذلك :

- محاولة توصيل هذا الحدث إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين من خلال استخدام النمط الفنيّ الذي ألفوه.
- تبليغ هذا الحدث إلى أولئك الذين في مركز المجتمع عبر استخدام المنوال النصيّ المركزي بدل الهامشي مخاطبا إياهم بـــ:"لغتهم" ليقول لهم: إنكم لستم بمنأى عن أن يُفعل بكم مثل حرام بن جابر، وأن المظلوم يأخذ بثأره ولو بانتهاك التقاليد المتعارف عليها.
- إن إدراج حدث ضدّ التقاليد الاجتماعية داخل نسيج فنيّ موافق لتلك التقاليد يُنتج توتّرا في بنية النص لانتماء الشكل إلى ضفة والمضمون إلى الضفة المقابلة؛ فتحصُل مُجابهة بينهما وتجاذب يُضفيان على النص مزيجا من الألفة والغرابة

في آن معا مما قد يضمن استجابة جمالية أكبر من المتلقين تمُرّ من خلالها الرسالة بسلاسة.

2.الموضوع علامةً:

كان بعض من النقاد العرب القدامى قد انتبهوا إلى رمزية الأغراض الشعرية ؛أي أن الموضوع الشعري كالغزل أو الرثاء أو قصص الحيوان ليس مقصودا لذاته بل هو قناع يُخفي موقفا سياسيا أو اجتماعيا أو غير ذلك، ومن أولئك النقاد الجاحظ(7). أما في نقدنا الحديث والمعاصر فإن الأمر زاد الاهتمام به وقدّم فيه كثير من النقاد دراسات جادة(8).

سنأخذ الموضوع الأول من موضوعات التائية نموذجا للموضوع العلامة وهو: البين.يقول الشنفرى:

ألا أمُّ عمرو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلّــَتِ
وما ودّعتْ جيرانها إذ تولَّــتِ

وقد سبقتنا أمّ عمرو بأمرهـــا
وكانت بأعناق المطيِّ أَظَلَّــتِ

بعينيَّ ما أمسَتْ فباتتْ فأصبحتْ
فقَضَّتْ أمورا فاستقلَّتْ فوَلّــتِ

فوا كبدا علـــى أميمـــةَ بَعدمـــا
طمعتُ،فهَبْها نعمةَ العيش زلَّــتِ(9)

تنطلق القصيدة إذن من حدث الرحيل السريع المفاجئ لأم عمرو التي لم تودّع جيرانها وسبقت الشاعر ولم تعلمه بقرارها بل استبدت بأمرها وأخذت قرارها بنفسها لتتركه عاجزا أمام هذا الحدث لا حيلة له سوى التأسف على نعمة العمر التي انفلتت من بين يديه بعد أن طمع في اتصال واستمرار ما بينهما.

إن هذه المرأة تقوم بعمل غير مألوف وهو الرحيل بمفردها دون إعلام أيّ أحد لا الجيران ولا صاحبها نفسه؛ إنها تنتهك القواعد الاجتماعية المتعارف عليها فهي تثور

ــ إذن ــ على سُلّم القيم السائدة؛ فكأنما انتفضت على قيم المركز متجهة نحو الهامش بلا مبالاة.

إن هذا الحضور القويّ الطاغي للمرأة يتضمّن تغييبا للطرف الآخر وهو: الرجل،وهنا نلج باب علامة أخرى وهي أن الرجل يدلّ على المركز لأنه هو من صاغ قيم المجتمع وفرضها بينما المرأة تدلّ ــ في هذه الأبيات ــ على الهامش.

إن هذه المرأة هي قيم الهامش؛ أي الصعلكة،أما الرجل فهو قيم المركز أي القبيلة، وكلاهما حاضر في ذات الشنفرى ضمن صراع داخلي متأجج بسبب قوّة الانتهاك.

فهو حين قتل مُحرما "وسط الحجيج المصوّت"[10]، كما يُعبّر،كان قد بالغ في انتهاك النُظم والقيم الاجتماعية لأنه قتل رجلا أعزلا أخذه غدرا في مكان اتفقت العرب على قدسيّــته وزمان أجمعت على حرمته.

وهكذا دخل الشنفرى في صراع بين شقّين من ذاته؛ شقّ الصعلوك وشقّ القبيلي. الأول ينفر من سلّم قيم القبيلة ولا يأبه بلومها له على ما قام به تماما كتلك المرأة التي ترحل عن مضارب القبيلة دون اهتمام لقول قائل أو اعتراض معترض لأنها أصلا لم تُعلم أحدا.أما الشقّ الثاني فيُمثّله الرجل رمز القبيلة وواضع قيمها ومنظّرها وحاميها.

وفي النهاية يبدو أن الشقّ الصعلوك تغلّب لأن المرأة ترحل وتترك الرجل،الذي يمثّل الشق القبيلي من ذات الشنفرى، عاجزا بلا إرادة ولا ردّة فعل مناسبة.

وهنا نعود للعلامة الأولى: النص لنرى أن المرأة والرجل في موضوع البين استمرار لما لاحظناه فيها من صراع بين المركز والهامش ففي حين كان الشكل الفني خاضعا لقيم المركز كان المضمون خاضعا لقيم الهامش.

إن هذا الدور الذي تؤديه المرأة كعلامة في مقابل علامة الرجل للدلالة على صراع داخلي وتجاذب وغليان بين القيم والنزعات ليس بالغريب عن الشعر فقد لاحظه الدارسون في موضوع الكرم حين تحاول النزعات الذاتية من خوف من الفقر أن تلبس قناع المرأة لثني الشاعر عن بذل ماله بينما تلبس القيم الاجتماعية قناع الرجل لتدفعه نحو البذل ومزيد من السخاء[11].

وهاهي المرأة في التائية تلبس قناع الدافع الذاتي نحو الانتقام بينما يلبس الرجل قناع القيم الاجتماعية التي تُحرّم قتل المُحرم ولو كان قاتلا.

3. الرويّ عـــــــلامـــة:

إذا كان الموضوع علامة تحمل في طيّاتها دلالات جمّة وتنضخ بتأويلات تضيء النصّ فإن للشكل أيضا دوره في ذلك ؛فلا مناص إذن من التعرّض للغة في هذه التائية لأن " كل قراء تتوقف عند حدود المضامين التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية، تظلّ قراءة مخالفة لطبيعة الشعر "(12).

وهنا سنعرض للروي لأنه روح القافية في القصيدة وجوهرها ولذلك كان ثعلب يسمي الرويَّ قافيةً كما ظلّت كثير من الدواوين والمجموعات الشعرية تُرتّب على القوافي والمقصود هو الترتيب على حرف الرويّ(13).ورويّ التاء الذي بنى عليه الشنفرى إيقاع هذه القصيدة لم يأتِ عبثا لأن وجود الصوت ، أي صوت ، في الشعر ليس اعتباطيا(14).

ونحن إذا تفحّصنا فونيم التاء من الوجهة الصوتية البحتة نجده فونيما:انفجاريا مهموسا(15)،وبهذا نجد أنفسنا أمام صفة قوّة هي الانفجار وصفة ضعف هي الهمس تقابلان علامتي الرجل الذي يمثّل القوة والمرأة التي تمثل الضعف على الترتيب لترسيخ ذلك الجو من الصراع بين طرفين داخل الذات.

ومن أجل مزيد من الإحساس بمرارة هذا الصراع واستنفاده طاقة الشنفرى وقوّته جاء الرويّ مهموسا لأن المهموسات " تُنتج بجهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تُنتج بجُهد ووقت أقلّ"(16).

هذا في الجانب الصوتي أما من الجانب الصرفي فإن التاء علامة تأنيث، وبما أن التذكير أصل والتأنيث فرع عليه كما يقول أسلافنا ؛فإن التاء التي تمثّل الفرع أو الهامش تأخذ مكانة مركزية في النص لأنها حرف الروي .ليتجلى من جديد ذلك التجاذب بين المركز والهامش من أجل السيطرة على النص وعلى الناص ذاته.

وهكذا يكون الرويّ علامة على وجود صراع مرير وطويل بين طرفين يحتدم داخل أسوار ذات الشنفرى يؤرّقها ويضعها أمام مفترق طرق بين نمطين من الحياة فتحتار بينهما فيجئ شطر من النص على منوال اتجاه والشطر الثاني على نمط الاتجاه الآخر.

صحيح أن المرأة رحلت كعلامة على تغلّب الشق الصعلوكي من الشنفرى لكن من المهمّ جدا أن نُسجّل حدوث صراع مرير وخطر داخل الذات بين موقفين لأنه مهما كان تصوّرنا لشدّة وفتك الصعاليك فهم في النهاية بشر لهم من الإنسانية قدر وافر لما

عانوا من ظلم وقهر في بيئاتهم؛ فلولا تلك الفطرة السليمة لما حدث صراع داخل الذات ،ولما انقسم الشنفرى على نفسه في مأساة تهدّد استقرار شخصيته ليُثبت أنه لا يمثّل الجانب الشيطاني في حركة الصعاليك العرب كما رأى د.يوسف خليف [17] بل هو على خلاف ذلك إنسان كبقيّة الناس تأتي عليه أحيان من الغضب لدَمه فيثور مدافعا عنه آخذا بثأره مُطبّقا القصاص في مجتمع لم يكن ليأخذ له حقّه مهما فعل.

الـــهـــــوامـــش:

(1) ـ انظر: أدب الغرابة قراء في نص للصعلوك تأبط شرا، سفيان زدادقة، مجلّة الناص، جامعة جيجل،
ع 2-3، أكتوبر2004- مارس 2005 -،ص:182.

(2) ـ انظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف ، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،1978. ففي الفصل الثالث رصد دقيق مع عديد الأمثلة لهذه الظواهر الفنية.
(3) ـ ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم:طلال حرب، دار صادر، بيروت،ط1، 1996،ص:35.طبعا ليست هذه القصيدة وحدها التي خرجت عن تلك الخصائص فلامية الشنفرى أيضا من أبرز أمثلة ذلك.
(4) ـ السابق،ص:37.
(5) ـ الأغاني،أبو الفرج الأصبهاني،دار الثقافة، بيروت، ط5، 1981، جـ:21، ص:207.
(6) ـ جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، جـ1 ، ص:226.
(7) ـ انظر: الحيوان، الجاحظ، تحـ: عبد السلام هارون ،دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1969، جـ 2، ص:20؛ حيث يلحظ الجاحظ أن الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في الرثاء والمواعظ أما في المديح فالكلاب هي التي تموت وأن ليس ذلك على حكاية قصة بعينها.
(8) ـ من هؤلاء د.البهبيتي في كتابه: تاريخ الشعر العربي،دار الفكر،،ص:98-103.،،وأحمد وهب رومية في كتابه: شعرنا القديم والنقد الجديد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،سلسلة عالم المعرفة،ع 207 . فقد خصّص كل الباب الثاني لمحاولات نقدية بديعة اتخذ فيها الموضوعات الشعرية علامات.
(9) ـ ديوان الشنفرى، ص: 35.
(10) ـ السابق، ص:39.
(11)) ـ انظر: حجاب العادة:أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1996، ص:17 - 31.
(12) ـ النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية، د.أحمد الطريسي،دار عالم الكتب، الرياض،ص:17.
(13) ـ انظر : موسيقى الشعر العربي،شكري محمد عيّاد، طبعة أصدقاء الكاتب،1998،ص:91.

(14) ـ انظر: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط3 ، 1992، ص: 60.

(15) ـ انظر: علم اللغة،د.محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، ص:155.

(16) ـ منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ،د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط1 ، 2000،ص:49.

(17) ـ انظر: الشعراء الصعاليك، ص: 330.

سيميائية الشخصية النسوية في روايـــة "راس المحنـــة" لعـــز الدين جـــلاوجي

الدكتور هيمة عبد الحميد
جامعة قاصدي مرباح ورقلـــة

تمهيد: عرض المدونة:

تعد رواية "راس المحنة" للأديب عز الدين جلاوجي من الأعمال الروائية الرائدة التي استطاعت أن تعالج موضوع المحنة الوطنية بلغة شاعرية وأدوات فنية وجمالية خاصة، مبتعدة عن النقل الفوتغرافي السطحي للأحداث، فالرواية في حقيقتها "تخييل ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظورًا أو رؤية، فالناس والزمان والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي، ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، كآلية"(1).

وهذا ما نجده في رواية "راس المحنة" التي هزت –بعد صدورها مباشرة– الكثير من القراء هزًا عنيفًا وجعلتهم يكتبون عنها بكثير من الانبهار لأنها أدخلتهم في عالم غريب وغير مألوف، فقد قفزت هذه الرواية عن الكثير من القوانين والضوابط التي كانت متبعة من قبل في كتابة الرواية وأحلت محلها قوانين وضوابط جديدة. يقول الأستاذ حسين فيلالي: "رأس المحنة رؤية ذكية لمحنة الجزائر جيئت بأسلوب فني يمزج بين تكثيف القصة القصيرة، وتحليل الرواية وتصوير وتشخيص المسرح، وبساطة قصة الأطفال، وليس هذا غريبا عند كاتب جرب الأجناس الأدبية الأربعة، رأس المحنة إضافة نوعية إلى الرواية العربية، وتحول جاد لمسار الروائي عز الدين جلاوجي".

ولعل أهم ما تتميز به هذه الرواية هو نزوعها نحو التجريب وتحطيم الشكل التقليدي للرواية ثم تناولها العميق لموضوع المأساة الوطنية.

والحديث عن المأساة الوطنية وتجلياتها في النص الإبداعي الجزائري يعني الحديث عن المشهد الروائي الجزائري في صلته بالراهن، وهنا نطرح سؤالاً مبدئيًا وجوهريًا هو يا ترى كيف صورت الرواية الجزائرية هذا الراهن ممثلاً "بالمحنة

الوطنية"، في هذا المجال يمكن أن نميز بين شكلين روائيين فهناك الرواية التأريخية "رواية المتن بلغة توماشيفسكي أو الرواية التأريخية التي يكون نسبها إلى الفن الروائي واهيًا، وتعنى بتسجيل الأحداث والأحوال كما هي"(2)، ثم الرواية التي تعالج الراهن بلغة شاعرية وأدوات فنية وجمالية خاصة وتبتعد عن النقل الفوتغرافي السطحي للأحداث، وهذا لأن الرواية في حقيقتها "تخييل ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظورًا أو رؤية، فالناس والزمان والعلاقات والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي، ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، كآلية"(3).

ومن هنا يصبح من البديهي القول بأن "ارتباط نص ما بالواقع الاجتماعي الذي نحيا، وبالقضايا المصيرية التي نواجهها لا يرقى به إلى مستوى القيمة الأدبية، ذلك أن الارتباط وحده لا يكفي لخلق الأثر الأدبي الجيد"(4).

وإذا عدنا إلى رواية جلاوجي السالفة الذكر نجدها تكشف لنا عن وعي أدبي وفني عميق يهدف إلى تشخيص معرفة فنية للراهن، إنها بحق نموذج ناضج لأدب المحنة يدهش القارئ باكتمال إبداعه وتماسك وحداته وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع بغية الوصول إلى عمق التجربة بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه. فالأزمة التي عاشتها الجزائر عند جلاوجي متعددة الأبعاد متنوعة الأسباب كذلك والمسؤولية مشتركة تتحملها جميع أطراف المجتمع الجزائري، فهناك الجماعات الإسلامية المسلحة المتطرفة والتي زرعت الرعب والموت بين أبناء الشعب واكتوى بنارها الجميع دون تمييز، ثم هناك الإرهاب الإداري وقد جسده جلاوجي في صورة مدير المستشفى الذي "ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله .. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تشترى على حساب المستشفى ... يوقع الوثائق .. يطلع على المراسلات .. يرتشف قهوة .. يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه .. يتفق معها على موعد السهرة ويخرج من الباب يلتف حوله العمال المخلصون كالكلاب المدربة .. يرقصون بلا إيقاع .. يملأون له السيارة بخيرات المستشفى .. لحوم ..حبوب ..خضر ..مشروبات. عند الحادية عشرة يخرج ولا يعود حتى الغد .. أما المرضى المساكين فلا يعطى لهم إلا العدس بالماء"(5). ويضاف إلى ذلك بارونات المال التي لا هم لها إلا جمع المال ولو على حساب الفقراء والبؤساء من أبناء الشعب.

ولعل هذا ما يجعلنا نصف عز الدين جلاوجي بصفة التمرد والجرأة في تناوله لهذا الموضوع، وكأن التمرد قانون ثابت في إبداعه الروائي والقصصي، وهذا يتجلى بوضوح في هذه الرواية وفي أعماله السابقة وعلى الخصوص "صهيل الحيرة" و"سرادق الحلم والفجيعة" وغيرها من الأعمال القصصية والدرامية التي يعلن فيها الحرب ضد عناصر الظلم والزيف التي شوهت الحياة، وهي كذلك احتجاج على هذا الواقع المتردي الذي يقتل أخياره ويمعن في اذلالهم رغم ما قدموه من تضحيات في سبيله كما الشأن بالنسبة لصالح الرصاصة بطل الرواية، وهو المجاهد المعروف وابن الشهيد. وقد أطلق عليه المجاهدون لقب صالح الرصاصة لبلائه واستبساله في مقاومة الاحتلال ولكنه بعد الاستقلال يهان ويهمش ويتحول إلى صالح المغبون ثم صالح المجنون ينتهي به الأمر إلى الطرد من بيته وعمله بالمشفى بسبب عدم استسلامه ومواجهته للفساد.

وفي المقابل نجد امحمد لملمد اشكال الدابة ابن الحركي الذي قتلته الثورة، رجلاً واسع النفوذ والثراء يصل إلى منصب رئيس البلدية.

بنية الشخصيات في الرواية:

على صعيد البناء الفني نجد أن الرواية "راس المحنة" قد توفرت على الكثير من السمات المميزة. ولعل من أهمها الابتعاد عن أحادية الصوت حيث يترك المجال لظهور شخصيات متعددة وهو لذلك يمزج الواقع بالخيال محاولاً الإمساك بخيوط كثيرة لشخصيات تراثية منها شخصية ذياب الهلالي والجازية بطلا سيرة بني هلال حيث تتداخل شخصيات الرواية مع شخصيات السيرة الهلالية وتتماهى معها بشكل يصعب معه الفصل والتمييز. وقد يبدو للبعض "أن الكاتب يكرر الماضي بطريقة الاجترار والتكرار، ولكن الحقيقة هي أنه يحمل الماضي دلالات جديدة، إنه يهرب من الحاضر إلى الماضي مستعيرًا منه اللحظة التاريخية السابقة لينتقد بها اللحظة الراهنة"(6). وهذا التركيز على الشخصية التراثية بمحمولاتها الدلالية المعروفة يهدف إلى إبراز عنصر الصراع بين رؤيتين لنوعين من الشخصيات:

*النوع الأول: وهو الشخصيات الوطنية المخلصة التي تنتمي إلى عامة الناس، وهي على الرغم من فقرها الشديد لا تستسلم وتسعى للتغيير والتمرد على الواقع مثل شخصية صالح الرصاصة الذي كان مجاهدا إبان الثورة التحريرية، وهو ابن شهيد، وبعد

الاستقلال نجده يعمل حارسًا في إحدى المستشفيات، إلا أنه سرعان ما يطرد من عمله ومسكنه بعد مؤامرة مدبرة من المدير، لأنه لم يسكت عما كان يراه من فساد وتبديد لأموال الشعب من قبل المسؤولين، فسعى لكشف ألاعيبهم فانتهى به المصير إلى حارة الحفرة وخسر كل شيء حتى اسمه. لقد سماه المجاهدون قديما صالح الرصاصة لبطولته وشجعاته، واليوم هو صالح المغبون، صالح المجنون ...

*النوع الثاني: وهي شخصيات تمتلك السلطة والمال ولا تسعى إلا لخدمة مصالحها، ولمزيد من الهيمنة على ما بيد الفقراء والمساكين ممثلين في سكان "حارة الحفرة" التي جعلها جلاوجي رمزًا للمعاناة والبؤس، ومثال ذلك شخصية امحمد املمد وشخصية مدير المشفى، فامحمد املمد في الرواية رمز للتسلط والاستغلال اسمه واضح الدلالة فهو لا يصلح لشيء إلا أنه أصبح يملك كل شيء، وعلى الرغم من ماضيه الأسود حيث أنه ابن (حركي) قتلته الثورة إلا أنه بعد الاستقلال يتحول إلى رجل ثري ويستطيع بألاعيبه أن يصل إلى منصب رئيس بلدية، ونجده يستغل سلطته تلك للسيطرة على الناس وإيذاء أهل حارة الحفرة وربما الانتقام منهم لما حدث لوالده، فيسعى للزواج من الجازية ابنة المجاهد صالح الرصاصة الذي قتل والده سالم العلواني أباه الحركي أثناء الثورة لكي ينتقم منه ويمعن في إذلاله، ثم هو يحتال على (عبلة الحلوة) ابنة حارة الحفرة ويغتصبها، ثم هو يسعى في الأخير إلى طرد سكان حارة الحفرة لهدمها والاستيلاء على أرضها .... أما مدير المشفى فهو رمز للإدارة المتعفنة، لا يصرح الكاتب باسمه لأنه نموذج لبعض المسؤولين الفاسدين الذين لا هم لهم إلا خدمة مصالحهم ولو على حساب المرضى الذين لا حول لهم ولا قوة.

وبالنظر إلى تطلعات هذين النوعين من الشخصيات تتشكل داخل النص ملامح لكل شخصية، وتتحول عناصر فاعلة انطلاقًا من ارتباطها بإحدى هاتين الرؤيتين، ونظرًا لصعوبة الإحاطة بكل الشخصيات والحديث عن إسهامها في صنع الدلالة سنقتصر على الشخصيات النسوية لنتبين سيميائية الشخصية النسوية في هذه الرواية ، وقد يتساءل البعض عن سبب اختياري للشخصية النسوية، فأجيبهم وهل يحتاج ظهور المرأة في القص إلى تبرير أو شرح؟ لقد قال القدماء: الأرض مؤنثة، والشمس مؤنثة، والسماء مؤنثة ..

باختصار الحياة مؤنثة .. فهل نستغرب أن يكون العنصر النسائي في القص مهمًا وواضحًا.

الشخصية من وجهة نظر سيميائية:

قبل التطرق لمفهوم الشخصية السيميائية نتعرض لمفهومها التقليدي والذي يرتبط من الناحية التاريخية بنظرية المحاكاة الآرسطية التي تجعل النص الأدبي عملية محاكاة للواقع الانساني، ومن ثم فإن الشخصيات الروائية امتداد للشخصيات الواقعية، وهذا ما يمكن تسميته بـــ: "مبدأ التكافؤ الدلالي المطلق بين العالم النصي والواقع الخارجي"(7) وهذا ما ترفضه الدراسات السيميائية الحديثة التي تطرح عدة تصورات جديدة: منها:

-تصور (فلاديمير بروب) من خلال كتابه مورفولوجية الحكاية الشعبية.

-تصور (غريماس) من خلال السيميائيات السردية.

-آراء (فيليب هامون)،وتعد آراؤه من أهم الآراء التنظيرية الحديثة، وقد عرضها في كتابه"من أجل قانون سيميولوجي للشخصية"،وهي عنده بياض دلالي تسهم في بنائه الذات المستقبلة للنص(8)، هذا النص الذي لا ينحصر وجوده في معناه أو دلالته السطحية، وإنما هو يحيا ويتجدد، ومع كل قارئ يتشكل النص خلقا جديدا متميزا بدلالات جديدة، وهذا ما يجعل من الشخصية علامة دالة قابلة للتحليل، وقد ميز (فيليب هامون) بين ثلاثة فئات من الشخصيات:

1-فئة الشخصيات المرجعية: وتشمل الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية، والمجازية والاجتماعية.

2-فئة الشخصيات الإشارية: وتكون ناطقة باسم المؤلف مثل الرواة وما شابههم.

3-فئة الشخصيات التكرارية (الاستذكارية)

وما يهمنا في هذه الدراسة هو الفئة الأولى كما سنرى لاحقا.

دلالة الشخصيات النسوية:

نقول في البداية بأن "صورة المرأة أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحًا في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل ... كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية واتزانها العاطفي مثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطابًا يبلغ حد الثبات والتكرار، فإذا قلنا طالبة الجامعة، أو المرأة العاملة أو الفلاحة ... على سبيل

المثال، فمن السهولة بمكان أن نستجمع في الذهن صفاتها –لا كفرد– وإنما كنموذج يتسم بسمات عامة"(9).

ولعل هذا ما جعل المازني يرى أن المرأة "أكثر تمثيلاً للنوعية في حين أن الرجل أكثر تمثيلاً للفردية"(10) بينما يراها العقاد "مظهر القـــوة التي بيدها كل شيء في الوجود وكل شيء في الإنسان"(11)، وعند نجيب محفوظ "لا يوجد ثمة حركة بين الرجال إلا وراءها امرأة، المرأة تلعب في حياتنا الدور الذي تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم"(12).

وعلى هذا فقد كان الروائيون واعين بارتباط حركة المرأة بالمجتمع من ناحية، ومن ناحية أخرى بدلالة المرأة كرمز ثري موح للتعبير عن الوطن"(13). هذه إذن أهم الأسباب التي دفعتني إلى تناول سيميائية الشخصيات النسوية في "راس المحنة".

تنوعت الشخصيات النسوية في رواية راس المحنة تنوعا كبيرا كما تميزت بدلالاتها الرمزية وأبعادها التاريخية التراثية، ولعل هذا التنوع والثراء يعود للبنية الزمكانية للرواية، والتي وقعت أحداثها في فضاءات متباينة وأزمنة غير محدودة حيث تمتد من الثورة التحريرية إلى فترة التسعينات أو ما اصطلح على تسميته بالعشرية السوداء، وبالاعتماد على آراء (فيليب هامون) في تقسيمه لأنواع الشخصيات فإننا نجد حضورا واضحا للنوع الأول وهو (الشخصيات المرجعية) كما هو الشأن بالنسبة لشخصية (الجازية)، و(عبلة)، وهما شخصيتان تاريخيتان استعارهما السارد من السير الشعبية القديمة، ودفعهما نحو فضاء قصته الجديدة لاستثمار أبعادهما الدلالية.

في هذه الرواية نلتقي مع عدد من الشخصيات النسوية منها: الجازية، عرجونة بنت عمر، عبلة الحلوة، نانة، ووهيبة ... وقد اهتم الكاتب بعرض هذه الشخصيات وإبراز ملامحها، ولعل هذا يتطابق مع التوجهات النقدية الحديثة التي أصبحت تعد الشخصية مكونًا هامًا وضروريًا للتلاحم السردي فأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع، وبالرجوع إلى آراء (فيليب هامون) نجد أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص(14)، وتماشيًا مع هذا التصور تصل الشخصية إلى إعطائها صبغة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي أنها بمثابة علامة (signe) سيميائية دالة.

وبالنظر إلى الشخصيات السالفة الذكر نجد أنه يغلب عليها الطابع الرمزي، فالكاتب لا يكتفي في روايته بوصف الشخصيات النسوية وصفًا حسيًا فحسب بل يتخذها رمزًا لشيء آخر كأن يرمز بها إلى الوطن أو الثورة أو للمعاناة(15)، فالروائي قد يعمد إلى تجسيد بعض القضايا المعنوية في صور حسية تأخذ شكل امرأة، وعندها يصير هذا الرمز مجسمًا وبمثابة قالب تصب فيه المعاني"(16).

1-شخصية الجازية: وهي ذات حمولات تراثية، فهي تحيلنا إلى شخصية الجازية في السيرة الهلالية جعلها جلاوجي رمزًا للتمرد وعدم الخضوع. فالكاتب هنا يستدعي في نصه الشخصية التراثية بلحمها ودمها "أي أن التراث يعطي للروائي شخوصه مجهزة الملامح والسمات والأبعاد وما عليه إلا أن يحركها بطريقته الخاصة التي تتفق مع متخيله السردي"(17). كما يبدو في شخصية الجازية التي تحمل مخزونًا خاصًا داخل الثقافة العربية، وهي في الرواية تكون خلفية العمل الفني تربط الماضي بالحاضر وتدعو إلى مزيد من المواجهة والتصدي للواقع وهذا يرفع الرواية كما يقول **(**طه وادي**)** "من مجال الوجدان وحده إلى مجال الفكر والوجدان معًا، من السطحية إلى العمق"(18).

وحدك يا الجازيـــة
أيتها الوشم الرابض على فوهة المدفع
أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن
يا ربيع الشهداء
يا جراحاتهم العبقة بأوسمة الفداء
وحدك يا الجازية

وحدك تذرعين الأزقه المتربة الضيقة

وحدك تصهلين في مسمع الليل البهيم .. تدكين

عروشه .. تمزقين سدوله .. تغتالين همومه(19).

فهي أمل الجميع في إنقاذ الحارة وإنقاذ سكانها من الديناغول الذي يهدد بقاءها، وقد صورها الكاتب امرأة تبحث عن الحب الذي هو تجسيد لأزمتها في البحث عن الحرية الذاتية وتحقيق الوجود الفردي في المجتمع. وقد اعتمد الكاتب في تصوير هذه الشخصية على طريقتين:

1-الوصف المادي: حيث أسقط عليها الكثير من الصفات الجميلة إلى حد جعلها إحدى لوحات الطبيعة الجميلة: "كانت هيفاء ممتلئة خصبًا ونماءً ..

سمراء بلون الأرض المعطاء ..

في عينيها حسن متمرد وكبرياء كئيبة

شفتاها ترتجفان كورقتي شجرة نعنع يانعة، يداعبها نسيم الصبا .. على الجبين تدلت ذؤابة شعر حالكة فرت من سجن الخمار وحصاره .. ماذا أقول؟ لو بقيت العمر كله أفتش في تضاريس الرأس والوجه أسجد للحسن فيهما ما وفيتها حق العبودية والإخلاص"(20)

2-النجوى الذاتية: هناك وسيلة ثانية استعان بها المؤلف في تقديمه لشخصية الجازية وهو النجوى الذاتية أو ما يعرف (بتيار الشعور) وهي وسيلة عمد إليها للغوص في داخل نفسية الجازية للتقاط ذبذباتها ورصد ما يعتلج داخلها من عواطف ومشاعر رافضة للواقع البائس الذي يضغط بصدره على أنفاس البائسين، وبذلك تتحول الجازية إلى رمز للكبرياء والتحدي:

قد تجف البحار

قد ترتخي الجبال

قد تجبن الريح

لكن الجازية يجب أن تبقى أبدًا كبرياء(21).

فشخصية الجازية في الحقيقة هي رمز لهذا الوطن المعنى بالجراح والآلام. رمز للجزائر التي رغم المصائب والخطوب تبقى مكابرة تتحدى العواصف في شموخ. ويغدو

خطيبها ذياب رمزًا للمخلص المنقذ كما في السيرة الهلالية حيث أن ذياب هجر قبيلته بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله، لقد كره تنافر قومه من أجل التفاهات، ووقع القوم في هول شديد وكان لا بد من الاتصال بذياب، ومن يجرؤ على حمل الرسالة، وفكرت الجازية في حيلة حين لجأ إليها الجميع صارخين.

يا ويح ذياب

البلاد بعده خراب

واهتدت أخيرًا إلى إرسال رسالة في عنق سلوقي، سلوقي وفي رباه ذياب ودربه على كل الأفعال.

علقت الجازية الرسالة في عنق السلوقي وأطلقته فاندفع يعدو باحثًا عنه، وحين لقيه أدرك ذياب أنها فعلة الجازية، فأسرع لإنقاذ قومه .. وكانت العرافة قد أنبأتهم أن لا منقذ لهم إلا ذياب من شر عدو قاهر.

يقتله فارس يلبس لامه　　　في وجهـــه شامــــــه

والله لـــولا الملامـــة　　　لقلت ذياب فوق نعامة(22)

فشخصيتا الجازية وذياب في الرواية يحضران بالدلالة ذاتها في التراث والحب الفردي الذي ربطهما يقودهما إلى الحب الكبير أي حب الوطن حب الجزائر. وذياب في حبه للجازية إنما يعبر عن حبه للوطن. ولعل القارئ يلحظ ما بين الجازية والجزائر من تقارب حتى على مستوى اللفظ، باشتراك اللفظين في عدة حروف، وهذا يدعم الوظيفة الرمزية لهذه الشخصية إنها كل شيء بالنسبة لأهل حارة الحفرة، إنها الوطن إنها الشرف والكبرياء العربي الأصيل الذي لا يخضع ولا يستسل.

والجازية ليست هي الرمز الوحيد في الرواية بل هناك شخصيات نسوية أخرى لها أبعاد رمزية كذلك، وخير مثال عن ذلك:

2-شخصية عبلة الحلوة: عبلة في اللغة من العبل، وهو الضحم من كل شيء، والأنثى عبلة وامرأة عبلة أي تامة الخلق والجمع عبلات، أما اسم عبلة فهو اسم تاريخي معروف يحيلنا على سيرة عنترة بن شداد، وعبلة هي المرأة التي أحبها عنترة ولقي معاناة كبيرة بسبب هذا الحب، وهي شخصية لا يقرأها أحد إلا ويعشقها، رسم الكاتب ملامحها بدقة متناهية مقدمًا لها لوحة فنية ناطقة بالجمال والسحر:

بضة كانت كأنما هي منحوتة من المرمر

يتهدل شعرها الخروبي في كبرياء وغنج على كتفيها مفتولاً ملتويًا

وجهها استدار وامتلأ كقمر يتربع على عرش الغسق

تختال في مشيتها

تضرب قدميها على الأرض المتربة في زهو شديد.

ولجمالها الخارق هذا أغرم بها كل شباب حارة الحفرة وغدت فارسة أحلامهم، يرتوون من فيض جمالها ويستحمون في بحر حسنها الأخاذ، كلما مرت بالشارع يقف الجميع متسمرين في أماكنهم وكأنهم يمارسون طقوس العبادة لإلهة الجمال والحسن والفتنه. وقد جعلها الكاتب في روايته رمزًا للوطن المعبود الذي يحرك الشعب على التمرد، ولهذا نفهم لماذا بالغ الكاتب في وصفها، إنها تمثل قمة الإحساس الرومانسي المثالي بالوطن المعبود والتغني بجماله وسحر طبيعته، عبلة الحلوة هي بمثابة غناء الجوقة اليونانية الذي يسبق حركة الناس على المسرح"(23).

وقد جعل الكاتب تعرضها للاغتصاب من قبل امحمد املمد حدثًا أجج في "حارة الحفرة" عواطف الثورة والتمرد على قوى الظلم والاستغلال. فشخصية عبلة إذن تهدف إلى إظهار الممارسات الوحشية لامحمد املمد، والظلم الكبير الذي يعاني منه أهل حارة الحفرة، كما أنها تتحول إلى عامل من عوامل الثورة وتغيير الواقع وبهذا فهي رمز متعدد الدلالات. إنها رمز للشرف العربي، رمز للوطن المعتدى عليه، رمز للضياع العام للوطن. وفي الوقت نفسه رمز للتحدي والمواجهة، ورغم غيابها الطويل فإنها تعود لتشارك أهل الحارة في الانتقام من امحمد املمد فتشترك مع الجازية وذياب ومنير في النيل من الطاغية.

"على مرمى حجر تقفين مهرةً جامحة .. تلتصق الشقراء به .. يعدو منير، يسبقه ذياب .. تحدق فيك عيون البنادق شزرًا .. تشحذين القلب .. تشحذين الخنجر .. تدفعينه نحو القلب .. تغريسنه فيه .. يتهاوى نحوك جثة هامدة .. قبل أن يصل إلى الأرض .. ترفعين بصرك .. تلمحين الشقراء تغرس خنجرها في كبده"(24). هذه الدلالات التي

تضمرها هذه الشخصية تجعلها تتطور لتصبح رمزا للجزائر الجميلة، الجزائر المغتصبة، الجزائر المتحررة .

ختامًا نقول في هذه الرواية يبرز الواقع الجزائري بدرجة تعكس رؤية الأديب الخاصة للمأساة، لأن الكاتب لا يكتفي عند حد العرض والتصوير، بل يتجاوز هذا الإطار إلى التغيير الذي يعني إعطاء الرأي وإبراز الموقف بشكل ينم عن إدراك عميق لأبعاد المأساة الوطنية المتعددة الجوانب. ومن هنا تقترب "راس المحنة" من الرواية الشمولية التي تسعى من خلال عرض حياة شخصية معينة أو فئة من الشخصيات إلى الإمساك بفترة تاريخية خاصة.

وعلى هذا فقد عبرت الرواية من خلال الشخصية النسوية عن الواقع تفاؤلاً وتشاؤمًا واستشرافًا لمستقبل مشرق، وتضايقا من الواقع المزري البائس الذي ضاعت فيه حقوق الناس البسطاء الطيبين ووأدت فيه أحلامهم البسيطة، وفي مقدمة هؤلاء المرأة التي وفق الكاتب في إبراز معاناتها بشكل رمزي عميق.

<u>هوامش الدراسة:</u>

(1) نبيل سليمان، الرواية العربية رسوم وقراءات، ص13.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه، ص10.
(4) عمار زعموش، مجلة التبيين، ص45.
(5) الرواية، ص32.
(6) عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص87.
(7) عبد الرحمن بوعلي، شخصيات النص السردي، مجلة علامات في النقد، ع8 فيفري 1999، ص76.
(8) ينظر شريبط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة 1995، ص 196.
(9) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص53.
(10) حصاد الهشيم، إبراهيم المازني.
(11) العقاد، سارة، سلسلة اقرأ، ع108، ص129.
(12) نجيب محفوظ، السراب، مكتبة مصر، ص310.
(13) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص54.
(14) ينظر عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص87.
(15) صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية.

(16) حسين الحايل، الخيال أداة للإبداع، ص13.
(17) سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص114.
(18) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص95.
(19) الرواية، ص12.
(20) الرواية، ص50.
(21) الرواية، ص195.
(22) الرواية، ص110، 111.
(23) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص101.
(24) الرواية، ص225.

على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة وإنتاج المعنى

الدكتور: تبرماسين عبد الرحمان
والأستاذ: رحماني علي
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

هذه القراءة هي محاولة منا –ربما– لإنتاج المعنى لأن من سبقنا في قراءتها لم يترك لنا ما نقوله في بنيتها التقنية بل استوفى المطلوب منه وأحاطها إحاطة شاملة إن في وصفها كخطاب روائي يتخذ من آليات السرد عناصر مكونة له وتصنيفه ضمن الرواية الذهنية.

وهذا ما نلمسه في التقديم الشامل للدكتور "**بوشوشة بن جمعة**" والذي يعد أكثر مِنْ توشية لما فيه من إحاطة بكل خبايا بنية هذه الرواية، وقد كان في الحقيقة مفتاحا هاما لكل أروقتها التي تساعدنا في الولوج إلى مجالاتها التي تكوِّن فضاءها العميق، حيث كانت وقفته عند مختلف البنيات الأساسية التي شكلت أعمدة هذه الرواية أثناء تقديمه لها، وعليها اعْتمَد، ومنها انطلَقَ في دراستها وتحليلها كل من:

1- الناقد والشاعر التونسي "**جلال بابا**"ي في: "الزمان والمكان أو الثنائية التي تربك الأذهان"[1] وقراءته الثانية الموسومة بـِ"**احتفاء الزمان والمكان ...خارج شعارات الحداثة**"[2] إذ تعرض فيها للحيرة وقلق السؤال وثنائية الزمكانية ولاحظ أن الرواية تنفلت إلى الكونية لأنها تهفو إلى بناء الاختلاف ولا تهدم القديم العربي بل تستكشفه في اختلافه وتعدده.

2- "**رياض خليف**" استطاع أن يلم في موضوعه النقدي " **الذهنية في رواية على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية**"[3] كل الشروط والحجج الدامغة التي تثبت أنها رواية ذهنية.

3- الأستاذ "**عمر بغرير**" استلهم موضوع عرضه للرواية من كتاب"**الموت والبقاء**" لماكس شيلر فعنونه بـــ" **البقاء بعد الموت في رواية على تخوم البرزخ**" [4] ولاحظ أن المحسن بن هنية أخذ شكلا مغايرا في طرحه لقضية الموت وتفرد في احتمال البقاء بعد الموت وأبدع في تصوير الحالة النفسية التي عليها هذا الميت الحي الذي تمكن من الوصول بقلمه وخياله إلى العالم العلوي ومحاورة بعض الكائنات النورانية التي من شأنها أن تنير درب العالم السفلي.

4- "**محمود الغانمي**" صدر موضوعه " **على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية وأسئلة الوجود**" **بمقولة للناقد** "**تين**" الذي يرى أن الفنان الحقيقي لابد له من فلسفة جامعة ورؤية شاملة متشابكة، وتناول فيه الواقعي والمتخيل مشكلات الإجناسة، ولاحظ أن المحسن بن هنية يمزج بين وجع السؤال / التذكر ولذة الواقع ومتعة الحواس، وأن الكتابة عنده ما هي إلا وعي بحقيقة الأدب لأنه وسيلة الإبداع في رسم عوالم الخلاص والتخفيف من حمل الحياة الثقيل، فنوع المسائل المطروحة في الرواية تشي بوعي الكاتب بالوجود ومآسيه، فالأدب مأساة أو لا يكون كما قال المسعدي[5].

5- أما "**محمد المحسن**" فقد حاد عن ما أورده النقاد السابقون في قراءتهم للرواية" **على تخوم البرزخ**"الموسومة بـــ:" **مساءلة الذات في تطوافها عبر مدارات الكينونة**"[6] وحاول أن يلج عالمها بحثا عن الجوهر الضائع لأنها تنتمي في بعض أجزائها على حقيقة باطنية هي الحق والحقيقة كما قال، ثم طرح هذا التساؤل هل يروم الكاتب مجابهة فوضى الكون وتداعيات الجسد بممارسة فعل الكتابة الذي مثل منذ البداية مركز الإبداع والأمل والوعي بالذات والقدرة على تفعيل العالم، أم أنه يؤسس إلى لملمة ما تبعثر من شتات الكينونة وقشع الحيرة التي تساكنه في الصميم؟ ثم ما مدى الترجمة الذاتية في هذا النص؟ وما مدى المستحيل السردي فيه؟ وخلص في النهاية إلى أن الراوي تمكن من اللعب في المنطقة بين الواقعية وبين الخيالية.

وبدورنا كقارئين نلج موضوع هذه الرواية عبر عتباته الظاهرية والأساسية منطلقين منها إلى عوالم أخرى تكمن في غياهب النص علّنا نكون بذلك قارئا يضيف للرواية ما يجعلها تتحرر من عالمها كما أحب صاحبها* لتعيش في دائرة إيقاعية ملؤها الحركة والحيوية الدائمة. لذا فهذه الدراسة تحاول أن تنفلت من قيود التقنية البنائية للرواية لتغوص في المعاني التي تقدمها التراكيب، أي أن تستشف ما في المحتوى من رسالة موجهة للقارئ المثالي ومن خلاله إلى عموم المتلقين باعتبار أن:

1- كل نص سردي حامل لقضية[7]، هذه القضية في حاجة إلى إدراك وفهم وتبليغ.
2- إن الأديب يثير الوعي ويظهر وجه الحياة ويرفض الخوف من الحركة والتغيير [8] كما يقول كاتب يسين، وهذا ما تطفح به الشكلية والبنية العميقة لنص الرواية.

المهمة إذن صعبة لما فيها من ثقل الأمانة والمواجهة عسيرة لنص أراد له صاحبه أن تُكتب عنه نصوص وهوامش ليتحرر من ربقة مبدعه ويغدو حرا طليقا فتشاع نسبته لنا جميعا[9]كما قال المحسن بن هنية ، وليكتب له الخلود.

وبدءا تجدر الإشارة إلى أن النص المطروح والمعروض قيد الدراسة، خطاب ذاتي إنجازي[10] صنفه صاحبه ضمن منظومة الخطابات السردية[11] /الرواية وهو كذلك، إلا أنه منحه شكلا وسمتا خطيا لم نألفه ولم نتعود عليه في الخطابات الروائية والسردية عموما، وهو بذلك لا يقصد فقط جمالية الشكل وزيادة المبنى بقدر ما يهدف إلى لفت البصر وإثارة الانتباه وإلى أن هذا أيقونا فاحذره؟ ولا تجازف. وسنتوقف عند هذه البنية فنحاورها بلا تثاؤب ولنرد على الهدية بالهدية*لا نقول بأجمل منها تعظيما وإكراما للمحسن بن هنية.

البنية الشكلية

أول ما نلاحظه أنها مبنية على العدد ثلاثة

1- **السمت الخطي،** ثلاثي الشكل:عادي، ثخن، متوسط، وأنواعه ثلاثة: نسخي، أندلسي، كوفي.

2- **العناوين:** ثلاثة عناوين لعنوان رئيس: على تخوم البرزخ وهي:عطر ذاكرة الاغتراب، معارج في الطباق، ويزهر الشتاء في راحتيك.

3- **اشتغال السرد على ثلاثة ضمائر:** ضمير المخاطب المفرد أنت، وضمير المتكلم أنا، وضمير جموع المتكلمين.[12]

4- النساء الأجنبيات ثلاثة من جنسيات ثلاث ميشال فرنسية، كلارا إسبانية، هاماتا يابانية.

العدد ثلاثة يحمل من سحر الكلام ما يجعل الرقم دالا وقابلا للتأويل. فهو يرمز إلى مبدأ الأشياء القابلة للفهم والمعرفة [13] وهو من الأعداد التي بني عليها العالم* وله علاقة ب ظواهر الكون.

والسؤال المطروح هل لهذه الثلاثية المركبة من الحروف علاقة بالعدد ثلاثة؟ وهل هو مزج من قبل الأديب بين العدد والحروف كما كان في الديانات القديمة وحتى عند المسلمين؟ غايته جلب الخير والمنفعة ودرء الشر والضرر!

السمت الخطي

السمت الخطي له أثر في تجميل شكل الرواية وزيادة في مبناها، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى، وإشباع رغبة البصر بالرؤية وإمتاع الذهن بالقراءة، وليقرن لذة الإشباع بين الأذن والعين، فالعين والأذن لا تشبعان من البصر والخبر[14] و الرواية ما هي إلا خبر، وما البياض الذي أطر به المتن إلا ليقدم نصه في هيئة لوحة متماوجة الخطوط وهو ليس بصمت؛ إنما هو إنجاز ينم عن حكمة المبدع لينضاف فوقه نص من إنجاز القارئ* ويحدث للنص شيوع بين المؤلف والقارئ أي الناقد. وكلما تعدد إنجاز القراء قراءة وإنتاجا تعددت الرواية وأخذت طابعا جديدا، وتصير قراءة الرواية تلوينا لها فتحل محل اللوحة الفنية التي تحقق فيها ثلاثة أشياء ناجمة عن تداخل الأشياء في المكان الواحد (مساحة الورقة) وهي: 1-**جمال الشكل والمضمون** 2- **جمال الصنعة** 3- **المتعة والمناجزة العقلية.**

بهذه الأبعاد الثلاثة أيضا يتحقق العدد ثلاثة المسيطر على البنية الشكلية ويصير الشكل دالا ومعبرا عن هرمونيا متناغمة بين الشكل والمضمون في رواية " على تخوم البرزخ".

وما جمال **السمت الخطي** إلا إكمالا لجمال اللغة وخدمة المعنى.

إن إبعاد الصور الطبيعية أو الفوتوغرافية من متن الرواية ما هو إلا تأصيل، وتعبير عن أصالة المبدع مرده ديني أو أخلاقي، وعندما عدل عنها وانزاح إلى التجريد معتمدا في ذلك على **السمت الخطي**.

إن الصراع الدرامي في النص تجاوز الشخوص ، شخوص الرواية كما تجاوزهم المبدع إذ لم يوليهم العناية الكافية ولم يمنحهم الأدوار اللازمة لحاجة في نفس "**المحسن**" وهي توجيه **القارئ** وتكليفه بالأمانة بمفهومها الواسع ومن ضمنها أيضا: التحرر، والسلم، والتعايش السلمي، والحوار الحضاري .

هذا التجريد للشخوص من لعب الأدوار الأساسية في الرواية ينعكس على تجريد النص من اللوحات والألوان. أما زخرف القول والخط، فإليهما نقل الراوي الصراع لنستشف الدلالة من صراع الثنائيات اللفظية التي يحفل بها المتن الروائي و الخطوط؛ أي بين الخط العادي والثخين والمتوسط. هذا التثليث المرفق بثنائية الأبيض والأسود هو صراع أبدي قائم بين اللونين مادام في الحياة خصوبة وجدب، حياة وموت، ومنه تنبثق الدلالات التي ينطق بها الحوار ويجسده الأسود بالفعل وهو الناطق بالحكمة والقائم بفعل التأكيد والخصوبة

همت بك صاحبتي...خرجت لي من

رحم الشعر جئت من نسغ الزجل والموشح

بدوت لي من عطفات ولادة.

–تعرفينها...؟.. لكنك لست من

ظباء مكة صيدهن حرام... !

...تمنحين خدك ... أيضا ترغبين

المزيد من حقك..؟

لفحة من الهجير تلفح وجهي... تنفتح

أبواب بصري على الخان الجاثي في راحة

"جبل أم على" يغشى البصر في التفاتة مني[15]

المتأمل للنص يجد أنه مكون من ثلاثة مقاطع: وصف، فحوار يتخلله صمت، ثم وصف، والذي يميز ويفرق بينهما ليمنح الرقم أو العدد ثلاثة هو "**السمت الخطي**"الثخين الفاصل بين المرققين والمانح للفهم والمعرفة.

أما الحذف المرفق والمجسد بنقاط الاسترسال فهو موجه للقارئ ليملأ وليشترك في العملية الإبداعية وهو موضع السؤال الذي يبحث عن الإجابة. ولا يعني أنه حذف لأجل تسريع الحدث أو الفعل أو الحوار بقدر ما يمنح للقارئ إحساسا بالمشاركة في إنتاج المعنى، كل حسب تساؤله ومستواه المعرفي والثقافي.

في المقطع الأول تعبير عن شعور السارد نحو "**كلارا**" التي جعلته ينطق شعرا حد العجب.

في المقطع الثاني يتغير اللون والخط ويحدث الحوار وتأخذ الألفاظ منحى المحاورة، لكن المحاور يستأثر باللغة لوحده ويقدم لنا نفسه بأنه عارف أكثر مما تعرف الشخصيات[16]

في المقطع الثالث يعود إلى وصف حاله وبذلك يكتمل المشهد .

وابتداء من صفحة 57 إلى61 تأخذ الكتابة شكلا مغايرا ومتدرجا من الأندلسي إلى النسخ إلى الكوفي الذي يبلغ الذروة في البروز وذلك من اجل:

1- جذب وإثارة المتلقي وحثه على الوقف والتأمل واقتناص المعنى.
2- التأكيد على أن في هذا المقام وهذا الموضع يرتفع الصوت ويعلو ليؤكد على حقيقة أو معنى خفي لاحظ ذلك في ص58 وص 59.
3- بعض التراكيب تسمو إلى درجة القول المأثور أو الحكمة مثل:

لا يتنعم الذوق بالحلاوة ما لم يتجرع المرارة (ص 41)

لا يجدي حذر مع قدر (ص 63)

اللهاث خلف الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص 63)

خلقت من عجل فجئت عجولا (ص 72)

ما شذ من كان بآله مقتديا (ص 106)

البنية العميقة

نلج هذه البنية عبر عتبتين: العنوان، والنص الموازي الذي تصدر المتن.

الأولى: العنوان " على تخوم البرزخ"

وهو المفتاح الأول للنص المتن وفيه من الدلالة ما يؤول ويحيل إلى عوالم صوفية إذ كلمة البرزخ تعني " الحد بين الجنة والنار"[17] والواقع المعيش ونار الإبداع والكتابة أو حرقة الكتابة. أما الجنة فهي التسامي عن الواقع، والمتنفس الذي ينطلق منه الأديب لبناء عالم المثل، وهو الأمل الذي يسعى إليه لتوجيه المتلقي، عالم الخير والبقاء أي جلب المنفعة ودرء الضرر كما ذكرنا في العلاقة بين العدد والحرف، ومن ثم تغدو نار الإبداع والكتابة جنة لأنه ينشد من خلالها نشر الخير ودرء الشر.

هذا الموضوع في نظرنا هو المحور الذي يتأسس عليه هذا العمل الإبداعي، وفيه تتلخص تجربة الأديب الإبداعية وتجربته في الحياة أي خبرته للدنيا الفانية وما تحمله من أدران تكون سببا في نشر العداوة بين بني البشر وفي خلق نوع من تسلط بعضهم علىبعض.

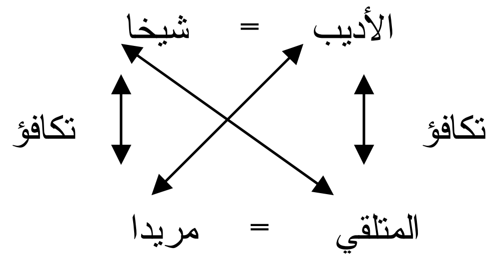
والقول بالحد يعني يحول بين "**الشيخ**[*] و**المرشد**" هذا القول قد يجعلنا نتوغل عمقا في مسألة العنوان لطرح المعادلات الآتية: كل أديب لابد له من متلق، وكل شيخ لآبد له من مريد، وبذلك يكون الأديب مساويا للشيخ، والمتلقي مساويا للمريد.

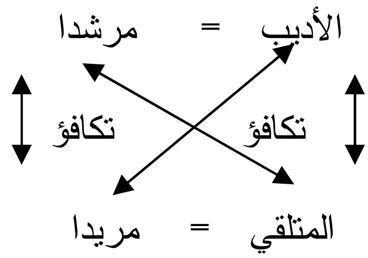
وهل يمكن للأديب الفنان أن يتساوى مع المرشد مثلما تساوى مع الشيخ علما أن هذا الأخير هو السالك لطريق الحق وعمله في الطريقة أن يرشد المريدين والطالبين؟

قد يتسامى الأديب، ويتعظ مما خبره في الحياة الدنيا وبما تعلمه من الأحداث السياسية والاقتصادية وما عاشه ورآه في الحياة الاجتماعية، وبما تفتحت عليه بصيرته من نور الحق فيخلص فنه للحقيقة والحق فيصير مرشدا، فلا يضل ولا يشقى فيمتّع الناس بفنه ويرشدهم إلى طريق الحق حيث اللذة المثلى والمتعة الأبدية، والحب الأسمى أليس السارد هو القائل على ألسنة النورانيين" فمبلغ غايتنا من الحب ذروة من النعم واللذة "[18] فأي نعم غير نعم حب الله وحب الخير والناس أجمعين؟ هذا ما يهدف إليه عنوان الرواية، فالواقف على تخوم البرزخ هو السارد في الرواية. أليس السارد شخصية من خيال نسخ فيها الكاتب؟[19] وهو المبدع والذي سيغدو مرشدا لما رآه وهو قائم على تخوم البرزخ. واقف بين الحياة والموت، وهو العائد بعد الموت، وكل العائدين من البرزخ أو مروا

"بتجربة الموت تغير مسلكهم وتغيرت مفاهيمهم الحياة طوال المدة التي عاشوها بعدئذ على الأرض فكانت حافلة بالطيبة والصلاح والخير"[20].

هذا ما تصفه الرواية وما تنقله على لسان السارد طوال سرده، وما يبرزه السمت الخطي أيضا. بعد هذا الذي رويت يكون الأديب مرشدا أو مساويا للمرشد، وهذا ما نتمثله بالمربع السيميائي.





حينئذ تكون النتيجة:

الأديب = شيخا =مرشدا.   القارئ = المتلقي = المريد.

ويكون الأديب مرشدا للمتلقي الذي يساوي المريد.

و**المريد** في العرف الصوفي من انقطع إلى الله تعالى عن نظر واستبصار وتجرد عن إرادته فلا يريد إلا ما يريده الحق[21] وتجاوزا يكون **المتلقي مريدا** ولو في نظر الكاتب.

والمتلقي كل من يتلقى العلم والأدب والفن عن غيره ويكون هلاكه كهلاك المريد حالة اقتدائه بالأئمة المضلة، وتكون نجاته حالة اقتنائه وتلقيه وقراءته أدبا وفنا يثير فاعلية الإنتاج ويقوم الأخلاق ويهذب السلوك، والسؤال هل يريد المحسن بن هنية أن يقدم نفسه للقارئ كمرشد وأن يجد في القارئ مريدا، في زمن تطغى عليه الماديات والذاتية الفردية؟ أم تراني أضخم الموقف وأفتعل مالا يجب افتعاله وأحمل النص وصاحبه ما يثقل كاهليهما؟ قد يكون كذلك وهذه قراءة، فالمتن مفعم بالإشارة وهذه بعض منها موجهة للقاري إن كان يريد الارتقاء إلى مرتبة "**مريد**".

لكنك لا تستطيع معي صبرا(ص38) / إن الإنسان خلق لجوجا إذا مسه الترف راق له ملمس تعس الآخرين(ص49) / هفوت إلى الملأ الأعلى(ص56) / عيونه من كل جانب ترمي بشرر(ص56) / اللهاث إلى الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص63) / لقد خلقك في أحسن صورة كما شاء ركبك فما الذي غرك به. قد سواك في خلق عظيم (ص70) /

والدنيا ما صدقت في حب لطالبها وما ارتوى ضمآن بها من عطش كوارد ماء أجاج فلا يزيده إلا عطشا(ص107) / حجوا للقول السوي (ص109)/ (...أيها الناس إنا خلقناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم) ص(109).

يقال إن المريد إذا وصل إلى الشيخ فينبغي أن يجتهد في التعرف إلى حقيقته، وهل تعرف المتلقي إلى حقيقة المحسن بن هنية، سؤال تصعب الإجابة عنه لأن الأمور نسبية، واعتمادا على المربع السيميائي السابق يمكن القول: إن تجربة الأديب المحسن بن هنية فيها إسقاط من الذات الموجهة المرشدة* على الذات المبدعة الفانية والتي هي ذات مقدسة كذات الشيخ عند الصوفية.

لذا فهذه الذات الأخرى تطلب من **المتلقي/ المريد** أن يكون في الصورة التي يظهر عليها كإنسان حر ومنتج.

الثانية: المتن والنص الموازي

إن مسلك العتبات صعب طريقه، وهذه العتبة تبدأ بحديث الاغتراب الذي نشم منه رائحة البحث عن الحقيقة وأسر الحكمة، إذ كل غربة عن الحق غربة عن المعرفة[22]، والأديب غريب في عالمه الواقعي بمعرفته وفكره، لا غربة الدار والوطن كما ورد في بعض المقالات التي نشرت حول الرواية، والتي اعتمدت على السيرة الذاتية الظاهرية للأديب، ولم تنظر إليه بعين ثانية من حيث انتمائه إلى عالم الروحانيات الذي ولد ونشأ فيه، وما تصديره للرواية ببيتين لابن الفارض إلا تعبيرا عن هذا الانتماء وتوجيها للمتلقي عبرهما واللتان تشكلان نصا موازيا لنص آت مشحونا بمأثور القول من آي القرآن الكريم الذي يشكل انسق الروحي أو الامتداد الروحي ومادية التوظيف والتشكيل لهذا النص– متن الرواية–.

إن محتوى النص الموازي هو المنطلق وهو الغاية التي يعمل من أجلها الكاتب أي انتقاء المادي وثبوت الروحي وتقديم الروحي على المادي لأن هذا الأخير فان، فالذات فانية والروح باقية. فالمتن الروائي يعرض من الملحوظات والمخاطبات والمعاينات الروحية ما لم يدركه أي إنسان خارج عالم الروح أو عالم الكتابة والإبداع، ولم يتمكن منها وبذلك يغدو هذا الخطاب الروائي قناة تواصل بين الذات المبدعة والذات المتلقية وهو نقل لهذه الملحوظات والمعاينات الروحانية.

بالبصيرة يرى السارد حقائق الأشياء فيدركها، والرؤيا تبقى من دون جدوى إن لم تخرج إلى عالم الوجود للإستفادة منها فكانت الكتابة ضرورية وتكملة لهذه الرؤيا "تسكبها على صحف منشرة" [23] ففعل الكتابة عنده تجسيد للروح على الجسد، للرؤيا على الصحف في شكل تداخل وتعارض في هيئة صور تتجاذب فيها الذاكرة مع الواقع.

إن حادث المرور الذي وقع للسارد في الرواية "**على تخوم البرزخ**" انقلب إلى طرح قضية، ليست البقاء بعد الموت، وإنما قضية الروحي والمادي وأثر الروحي في تفعيل المجتمع وبناء الحضارة والتحرر. فالبصيرة لدى السارد هي التي فتحت كوة نحو عالم الروح فأبرزت قوة الروح وفضلها على المادة وعلى العالم المادي، وهذه القوة متى استعملت يكون لها الفضل في توجيه العالم المادي، ومن ثم يبقى المتلقي بالنسبة إلى الذات المبدعة عبارة عن مريد يتوق إلى مراتب القدسية وذلك بإنتاجه الروحي المادي لبناء حضارة تتحرر من ربقة السلطة الدنيوية دون المساس بالمواثيق والأعراف والسنن التي تقوم عليها هذه السلط.

أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له ألا يعلو بعضكم على بعض. ادخلوا في حزب السلام أفواجا. وتعالوا كافة تحملون أغصان الزيتون. فتأتوا بها على أسباب مناتج المردي من السلاح. وارفعوا عصا موسى وصليب المسيح وكتاب محمد...ولا يتخذ بعضنا أربابا لبعض. ولا يورد بعضنا بعضا موارد الهلاك... وحجوا للقول السوي.[24] والتحرير من السلطة بالمراجعة التاريخية لما أنتجته النظم المثلى سابقا والتي بنت حضارة جمعت بين المادي والروحي"، وخير الفصول يمتص من تحت القشرة ندى وملحا فيلفظ الملح ويسكن في داخله الطراوة فيكون على الهاجرين من الصابرين"[25].

إن تساؤله عن السياح عندما يتركون الطراوة والشلالات ويفضلون لفح الشمس والتعفر بالغبار لا يجد له جوابا إلا بالتأويل إذ أن الإنسان إذا مسه الترف راقت له تعاسة الآخرين فيسعى لتذوقها، وهذا تأكيد على أن المادي لا يشبع نهم البشر بقدر ما يشبعه الروحي، وهذا الفرق هو الذي نجده بين الفقراء والأغنياء حين يحمد الفقراء الرب على ما هم فيه من نعمة في حين يشتكي الآخرون متاعب الدنيا.

وما ضياع الأندلس إلا دليل على الانهماك في الماديات والملذات الدنيوية ولولاها لما كان الضياع وهذا ما نستلهمه من مخاطبة السارد لـِ "كلارا". " ورثتم عن العرب الموسيقى ومنطق الجمال وروح البحث"[26] وما يوحي به الدكتور بوشوشة بن

جمعة في قوله: "فالدلالة الحضارية لهذه الشخصية بيِّنة وهي أن العرب المسلمين مثلما أضاعوا الأندلس ماضيا لأسباب تتعدد وتتنوع فإنهم بصدد إضاعة الكثير من مقومات الهوية والكيان والانتماء بحكم ما يشهدونه من مظاهر تخلف عمقت أشكال تبعيته للغرب وجعلتهم عاجزين عن مواجهة ما تفرضه عليهم حضارته من تحديات."[27]

أضاعوها لأنهم تخلوا عن الروحانيات التي تهذب النفس وتوجهها وانغمسوا في الماديات فوهن عقلهم واضمحل فكرهم وقل إنتاجهم وعمت الفوضى إماراتهم وتسلط البغاة عليهم وكانت الكارثة واللعنة، لذلك تجد المحسن بن هنية يوجه دعوته إلى المتلقي/ المريد يستنهضه ليبني مجدا قائما على الفكر والروح والمادة كما بناه السابقين وليسر على دربهم يقول: "ازده بفتوتك: لتكبر دعوتك فهي لك مطية تدوس بها هامات السفهاء المستكبرين بغير حق ... وسر على درب السابقين من سقراط إلى روسل"[28].

إن تحلل السارد من عناصره المادية وعودته إلى جوهره وماهيته النقية من الأدران أي صارا روحا بلا جسد خاليا من المادة الفانية. هفا إلى الملأ الأعلى فالتقى بالنورانيين وفي طليعتهم **عقبائيل***الذي أوحى له بالسؤال فزاده هولا وفجيعة مما رأى."أرأيت لو أني نفخت على ما مر بك من عوالم ومجرات لدكت دكة واحدة وبعثرت نجومها واختلت موازينها فهي واهية متناثرة لا ترى لها باقية فمن يعيدها إلى سيرتها الأولى"[29].

إذن يدرك الأديب وهو السارد كنهه ويدخل في مونولوج مفاده أنه مكرم بخلافة الله في الأرض وبأداء الأمانة، وأن الكل قد سجد له، بأمر الله سبحانه عز وجل ولا وصاية فوق وصاية الله، ثم يردّ على سائله بنفس الطريقة التي سئل بها ويدوم الحوار ويأخذ شكلا مميزا –خطا ومعنى– يعكس معنى الحوار الجاد الذي يتعلم منه **المتلقي/ المريد**، ما لم يعلم: أن القدرة لله وحده وأن الإنسان ظلوما جهولا كفورا بالرغم من النعم التي أغدقها الله عليه ومنها: "وعلم آدم الأسماء كلها"، وأن فاقد القدرة لا يؤتى سؤله.

يبقى الحوار قائما حول مساوئ ومزايا بني آدم إلى أن يصل إلى أن لإنسان الذي كلف بالأمانة هو نفسه السلطان في الكون السفلي الذي يكذب ويأتي الباطل ويزور ويغش وينافق وينسى أن كل شيء مؤجل إلى يوم الحساب. ومعنى ذلك أيضا أيها **القارئ/ المريد:** كفاك اليوم بنفسك حسيبا كل أخطاء الدنيا تسجل كتسجيل الحسنات إن

أوتيت الكتاب بيمينك فسوف تحاسب حسابا يسيرا وتنقلب إلى أهلك مسرورا، وإن كان بشمالك فذلك لأنك فضلت المادة على الروح وسيحل بك عقابا شديدا.

هنا تكمن رسالة الأديب الموجهة **للمتلقي/ المريد**، كيف يكون حرا، حرا من سلطة المادة ومن سلطة الآخر أيا كان نوعه. وذلك ب:

1- أن يتغلب الروحي على المادي في نفسه.

2- أن ينظر إلى ماضيه التاريخي حيث الروح الذي به حياة القلب وضياؤه فعاش الإنسان في سعادة أو قل تمكن من بناء حضارة منطلقها روحي وهي الحضارة الإسلامية.

3- تحرره من الآخر لا يقوم على العنف بل على القيم الأخلاقية والروحية ليخضع المادة وليبني مجدا، ولا يجدي نفعا "اللهاث خلف الفانية لأنه يدفعنا إلى الفناء"[30].

بعد ذلك نلمح أن السارد طلب من **رحمائيل***أن يخلصه من العقاب فزحزحه عن النار وأدخله **نعمخير*** "حيث مستعمريها ما بُخسوا وما حل بهم عقاب، وأنهم فيها آمنون لا يمسهم فيها ظلم أو إثم أو بارد أو حميم"[31].

ويَخْلص إلى أن:

1- الإنسان هو المثل المضروب بالجوهر والمعنى[32]، وأن الإنسان هو من أخطأ في حق الإنسان ، أما الله فقد أغدق عليه كل النعم.

2- عجز البشر عن إدراك كنه الخير الذي ارتقى إليه الأديب حيز بلا مكان لأنهم بقوا أسرى لما خلقوا منه (من مادة: ماء وطين)

3- أن الأديب لما ارتقى مرقى روحيا وعى وفهم ما أوحي له –لا وحي الأنبياء– كالأنبياء، ولم يكن في حاجة إلى القراءة والتهجي كما نفعل لأن صفحات السجل التي فتحت له "ليس لحروفها الشكل الذي تعرفون.. حروف لا يأتيها عجز أو هجاء لا تبلى ولا تمَّحي، المعنى فيها مخترق إلى داخل الإفهام، مكشوفة تنطق بالحق"[33]

4- تحرر الأديب من العوائد المادية والعوائق النفسية* تجعله يشترك مع الأنبياء في توجيه الرسالة وإثارة الوعي ونشر الفضيلة ويرقى إلى مقام الكشف والمشاهدة وهذا ما على **المتلقي /المريد** أن يكونه.

السؤال المحير لدى الروائي إن كان ذا طابع وجودي فهو سؤال يتعلق بما بعد الموت أو بمن مات وعاد. هو نوع من التصور لذات مادية ماتت ثم تخلصت من عناصرها المادية وارتقت مرقى روحيا فرأت ما رأت من مشاهد الأهوال ومن مناظر النعم. سبب هذا التصور مبعثه التأمل في الحياة البشرية عموما وعند العرب المسلمين خصوصا إذ وجدها الأديب حياة تخلف وتسلط وقتل وجهل لذا كان السؤال شديد الطرق وبعنف في جدران ذاكرته! كما قال: فلا الطرق خف ولا الصور تشكلت[34]. إذ كيف يخرجون من هذه الدائرة دائرة التخلف والجهل؟ كان الجواب عن طريق الغيبوبة التي تشبه غيبوبة الصوفي الذي يتخطى العوائد والعوائق النفسية، فتبدو له شموس الغيب مشرقة بعرصات القلب فتنفرج منه ينابيع الحكم، الحال لدى المحسن بن هنية الذي وجد الحل في العودة إلى الروح لاعن طريق عودة الروح لدى توفيق الحكيم، وإنما الروح القابلة لقوة الحياة والحركة والخالصة من الأدران والتي تسعى لخير الأعمال بعيدا عن العنف والهمجية.

إذا لا الخريف، ولا الخرف، ولا الصدمة كانت سببا في الزهد إنما: حكمة السنين، وتجربة العمر، وثمار القراءة، والتأمل، هي التي تخرق طاحونة الدهر ويخرج الناس من دوائر العمى والصمت فتنفتح لهم البصائر فيبصرون ما هم عنه غافلون ويتحررون من قيود الكسل والعداوة والبغضاء والاعتداء ويعيشون في وفاق حضاري وديني وهذا ما نقرأه في نداء السارد في آخر الرواية، أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له.. (سبقت الإشارة إليه).

بعد هذه الرحلة الغيبية التي أراد صاحبها **للمتلقي/ المريد** أن يرتقي معه معا رجها نخلص إلى جملة من التراكيب وردت بمثابة حكم كتلك التي نقرؤها في رباعيات الخيام. **قال الخيام:**

كما أن بهرام الذي طالما أوقع بالحمر الوحشية

هل رأيت كيف أوقع القبر ببهرام

أو نوبة العمر بضعة أيام تمر

كمرور الماء في الجدول وهبوب الرياح في الصحراء

لذا فلا يحل لي أن أغتمَّ على يومين مطلقا

يوم لم يأت ويوم انقضى

أو أفق، فلا يمكن إدراك العمر الذي انقضى[35]

وقال المحسن بن هنية:

الوعود بالانفراج عملة لا تصرف(ص39)

الصكوك إذا جاء وحل أجلها لا تؤخر إما وفاء وإما سجن (ص 39)

لا يتنعم الذوق بالحلاوة ما لم يتجرع المرارة(ص41)

الزجاج لا يعاد سبكه (ص44)

لا يجدى حذر مع قدر(ص63)

اللهاث خلف الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص63)

خلقت من عجل فجئت عجولا (ص 72)

في الكتاب آجال وصاحب الكتاب أدرى بالآجال (ص83)

الدنيا مأهولة ولا تتوقف بتوقف أحد آهليها (ص83)

من خلق النسيان كان بنا رحيما ثم زادنا الصبر (ص83)

على سبيل الخلاصة

نعتقد أن الأديب وعى ذاته كما وعى مجتمعه ولذا نراه يعمل على تفعيل العالم لا مجتمعه فقط باعتباره نبيا منقذا أو رسولا يحمل رسالة مثقلة بالقيم يجب تأديتها وإيداعها لدى أهلها لتنبههم من غفوتهم وغفلتهم، خارقا بذلك حواجز الصمت وحجب الغفلة التي أسقطتهم فيها المدنية المزيفة.

الزمن الحاضر المقترن بالفجيعة والمعاناة يريد الأديب أن ينقذنا منه بتوجيه هذه الرسالة" على تخوم البرزخ" كي ننسلخ من الماديات ولو قليلا ونكتسي بالروحانيات ولو شيئا ضئيلا.

إن المحسن بن هنية لا يتخذ من الوجود والعدم مدارا لكتابته* بل يتخذ من الوجود الكائن وجودا ممكنا بمحاولة تغيير الواقع الكائن مدارا لكتابته، والتغيير عنده لا يتم في الماديات وإنما ينطلق من الروحانيات لإصلاح الماديات أو عالم الماديات. هذا الإنسان الذي أذلته السلطة لا يمكنه أن يتحرر أو يعيش في حرية ما لم يعقد وصلا بماضيه الحضاري المشرق المبني على الروح والمادة، فالروح يستمد قوامه من القرآن والسنة** اللذين شكلا انطلاقة ودفعا لبناء حضارة روحية مادية كما في العهود الزاهرة للمجتمع الإسلامي.

إن الأديب لا يعتمد على عنصر التشويق أو الصراع الدرامي لجلب **المتلقي/المريد** أو ما يسمى بالمسرود له، بقدر ما يعتمد على جماليات اللغة، وعنصر البديع الذي يحمل العنصر العجائبي، فاللغة عنده تعمل على إثارة العجب في بنياتها الإستعارية وفيما تصفه من العناصر المحملة بالأعاجيب.

<u>المراجع</u>

[1] - ينظر جريدة الملاحظ الأربعاء 15 أوت2001 ص36

[2] - ينظر مجلة الكويت ع 239 ص66 و37

[3]- محاضرة ألقيت في منتدى الصحافة بدار الشباب تونس 2002/2/8 تنشيط جلال باباي كما سبق أن قدم لها عرضا في الصحافة في2001/12/22

[4]- جريدة الحرية 2 أوت2001 تونس

[5] - محمود الغانمي.............

[6] -محمد المحسن. بن هنية. رواية على تخوم الرزخ . مطبعة التسفير الفني . 2001 تونس ص7

[*] -ينظر المحسن بن هنية. رواية على تخوم الرزخ . مطبعة التسفير الفني . 2001 تونس ص7

[7]- د. عبد الحميد بورايو. التحليل السيميائي للخطاب السردي. منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر.

[8] - د. نور سلمان . الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير.دار العلم للملايين. بيروت ص252

[9] - رواية على تخوم البرزخ ص7
[10] - ينظر د. عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية 1999 المطبعة الأمنية الرباط ص201.
[11] - يراجع د. عبد الله العشي. زحام الخطابات. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع . تيزي وزو . الجزائر ص93
[*]- ينظر على تخوم البرزخ ص7
[12] - ينظر المرجع السابق ص28،27
[13] - د. عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية ط1 1978 دار الكندي بيروت ص392
[*] وهي 3 و7 و 12 . للإفادة يراجع الرجع السابق ص 393
[14] - ينظر عبد الرحمن تبرماسين البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائرط2003 دار الفجر للنشر والتوزيع والقاهرة ص165 ومابعدها
[*] - تراجع الرواية ص7
[15]- رواية على تخوم البرزخ ص 47
[16] - د. عبد العالي بوطيب مستويات دراسة النص الروائي ص189
[17] - عبد المنعم الحفني. المعجم الصوفي. دار الرشاد مصر ص42
[*] - الشيخ: هو الذي يسلك طريق الحق وهو قدسي الذات فاني الصفات
[18] - رواية على تخوم البرزخ ص 80
[19] - عن عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية ص177
[20] -عن محمد خليل الباشا. التقمص وسر الحياة والموت في ضوء النص والعلم والاختيار.دار النهار للنشر بيروت هامش ص 277
[21] - المعجم الصوفي ص 229
[*] - المرشد هو الذي يصل على الطريق المستقيم قبل الضلالة.
[22] - المعجم الصوفي ص183
[23] - رواية على تخوم البرزخ ص 35
[24] - نفسه 109
[25] - نفسه ص37
[26] - نفسه ص46
[27] - نفسه ص17
[28] - نفسه ص110
[*] - عقبائيل من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالعقاب
[29]- المصدر السابق ص57
[30] - نفسه ص63
[*] - من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالرحمة
[*] - من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الجنة
[31] - المصدر السابق من ص69 إلص71
[32] - ينظر المصدر نفسه ص72
[33] - نفسه ص 61

* - العوائد والعوائق: المقصود منها مختلف الغرائز الجسمية والنفسية التي أودعها الله سبحانه عز وجل في نفس بني آدم

34 - نفسه ص101

35 - د. بديع محمد جمعة. من روائع الدب الفارسي.ط1 دار النهضة العربية بيروت 1978 ص 220 إلى 225

* - ينظر على تخوم البرزخ ص10

** - هذا ما يفصح عنه المعجم اللغوي للمتن المدروس

مفهوم الكتابة عند السيميائيين الفرنسيين
- فريق كما هو أنموذجا-

الأستاذة: فرطاس نعيمة
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

تقديم:

الكتابة écriture مفهوم واسع و مهم في الأدب الفرنسي، و النظريات الفلسفية الحديثة، و قد اتخذت عدة أشكال في مداخلات النقد الحديث Nouvelle critique، سواء عند رولان بارط BARTHES Roland (1915-1980)،أو جاك دريدا Jaques DERRIDA (1930-2004)، و سوائهم، أو المنظرين للكتابة النسوية عموما، و الكتابات الجماعية " لفريق كما هوLe groupe de Tel Quel "، هذا الفريق الذي أبدى محاولة لتقريب الكتابة من القراءة، و هي «محاولة تجعل من النص ليس فضاء تعبيريا و إنما فضاء افتتان، و بهذه الطريقة يمكن القضاء على السأم و الضجر الذي يشعر به القارئ أمام النص الحديث (المطلسم)، لأنهم في هذه اللحظة سيكفون عن التلقي ليشاركوا في الإنتاج»(1)، فيصبح القارئ منتجا لا مستهلكا فحسب، و مبدعا من نوع خاص لا متلقيا فقط.

و على هذا الأساس روج الفريق لهذا المصطلح، في مجلته الأدبية-الفلسفية الحاملة للاسم نفسه، هذا المصطلح الذي لا يبرح جديدا، و مهمشا في الدراسات الكلاسيكية، إن لم نقل منسيا، و قد «قدم فريق الدراسات النظرية لكما هو Le groupe d'étude théorique de Tel Quel البحث الجماعي لنظرية المجموعة La théorie d'ensemble سنة 1968 (ووقع ميشيل فوكو Michel FOUCOULT، و رولان بارط، جاك دريدا المقالات الأولى)»(2)، وذلك «بحثا عن إثارة " تهديم معمم Subversion généralisée "، فالكتابة و الثورة لهما غاية واحدة. لكن، في سنة 1970، بسبب منع

نشر رواية عدن Roman Eden لبيير غيوته Pierre GUOTAT، تمت قطيعة " التلكيليين Telqueliens "مع ال PCF [3]الذي لم يدعم المؤلف. إذن، قامت " كما هو " بثورتها الثقافية أثناء " حركة جوان1971 Mouvement de Juin " بمهاجمة ال PCF و لويس أراجون Louis ARAGON»[4]، هاته الثورة التي « أعلن الفريق [من خلاها] ضرورة تجاوز " الحرفي littéral، و الشكلي formel، أو البنيوي structural "(كما هو1968: 7).

بوضوح، اتفق الفريق على ألا يبقى عند الدرس الذي تلقاه من الشكلانيين الروس Formaliste russes، و الذي وصل مترجما من طرف تزفيطان تودوروف Tzvetan TODOROV، ثم قدم للجمهور الفرنسي بأكثر واحد شهرة من بينهم رومان Roman JAKOBSON»[5].

من هنا، ارتأى الفريق ضرورة عرض شعاره الرسمي الخاص به، و الذي يبشر بالنقد الجديد، فقد «بين نص لسولير بعنوان– الرواية و تجربة الحدود Le roman et l'expérience des limites– قيمة " الكتابة النصية l'écriture textuelle "، أما مؤلفاه " مأساة Drame 65 " و " أعداد Nombres 68 " فقد كتبا ضد أدب التمثيل (العرض) la littérature de présentation و الأدب النفساني، و لم يتوقف سولير عن التأكيد على الوظيفة النقدية و التفكيكية للأدب الحقيقي»[6].

و قد شغلت كلمة (الكتابة) الحيز الأكبر من اهتمامات منظري الفريق ككل، الذين اتخذوها كشعار لهم يواجهون بها كلمة (الأدب) ذات المعنى أو الدلالة المبتذلة حسبهم، يقول ل.سومفيل L.SOMVILLE شارحا وجهة نظرهم: «إن شعار كما هو هو الكتابة، التي نواجهها بالأدب، و كان على الأولى أن تعمل على تهديم الثانية، و ذلك باسم ماركس Marx و فرويد Freud...يتعلق الأمر بالمؤلفين أن يمارسوا قطعا مع مفهوم " الشعر Poésie " أو " الخيال Fiction " الذي ستكون له مهمة عكس شخصية الفاعل Sujet (مبدع العمل Le créateur de l'œuvre) أو تنظيم العالم الواقعي»[7].

هذا ما جعل ف.سولير يتعرض لمفهوم (الكتابة) بتوسع في إحدى المقالات المنشورة بالمجلة نفسها، و ذلك بعنوان " مستويات دلالية لنص حديث Niveaux sémantique d'un texte moderne "، بحيث إن تلك المستويات –عنده– بمثابة طبقات يتكون منها أي نص، فالطبقة الأولى (طبقة سطحية Couche superficielle)، ويقصد بها الكتابة؛

أي التمثيل الخطي، فلكل لغة حروفها الخاصة بها، تلك الحروف تجتمع وفق نسق معين لتشكل المظهر المادي للنص.[8]

أما الطبقة الثانية (ط.وسطى C.moyenne)، فهي التناص Intertextualité كما هو مطروح لدى ج.كريستيفا J.KRISTEVA (1941)، و يعطى مثالا عنها بالكوميديا الإلهيةLa Divine Comédie لدانتي أللجيري، فهي تمتص العديد من المصادر المتنوعة، و لكن لا توظفها بطريقة مباشرة، بل تخضعها لعملية هدم و بناء، يتناسب و معطيات النص اللاحق[9].

و «بواسطة هذا العمل أي الهدم و البناء، تظهر إلى حد ما الحرية و ليس الإجبار. و إن كان، في الواقع، ليس مسموحا أن نكتب إلا انطلاقا من القراءات السابقة، فإنه بفضل توفر إمكانية فعل شيء آخر غير إعادة هاته القراءات،تصبح الكتابة حقيقة،...إنها إمكانية و ضع النصوص المقروءة في حالة عمل، و البحث لها عن معنى " قبلي " و إعطاؤها عملا من جديد»[10].

إذن ف «الكتابة هي، و بأكثر توسع، أسلوب من أساليب التناص. فليست فقط الحروف أو الكلمات التي تسمح لنا بالكتابة، بل انه أيضا مجموع المقطوعات النصية المقروءة séquences، و التي، نستطيع تقطيعها، إعادة بنائها، و تحويلها على هوانا.

لن تتواجد كتابة شخصية ما لم تكن هناك (سرقة) للقراءة La lecture...و كل نص، مع ذلك، يحتفظ قليلا أو كثيرا بالأثر La trace " لملحقاته النصية Annexions textuelle " التي أجازته»[11].

أما الطبقة الثالثة و الأخيرة (ط.عميقة C.profonde)، هي «" الكتابة " و تعني فعل انفتاح اللغة، تمفصلها، تقطيعها، تفضيئها...بالطريقة التي تظهر بها دائما" ما قبل كتابة " في " الكتابة "، أثر داخلي للتمييز دال/مدلول، حجز خطي للصوت في الكلام»[12].

و إن ملخص العمليات السابقة، هو ما يمكن أن نمثل له بهذا الرسم المبسط:

ط 1
النص Texte
ط 3

طبقة سطحية ⇔ الكتابة
طبقة وسطى ⇔ التناص
طبقة عميقة ⇔ الكتابة

بحيث إن ط3 تحتوي ضمنيا على ط1 حسب مفهوم ف.سولير.

و مجاراة للنظرة السابقة، فاللغة في أي نص محكومة بعوامل معينة؛ إنها «ملفوظ énoncé، تدخل في فضاءespace، ينفلت من كفاءة اللساني La compétence de linguistique، بل إن ذلك الفضاء هو بالأحرى مضبوط بتصورات Concepts، ذات نظام سيميائي، أي، حسب مصطلحات Termes جوليا كريستيفا الدقيقة، و ذات النظام اللانظمي Paralinguistique حسب (سوسير Saussure) و التناصية جوهريا حسب (باختين Bakhitn)»[13].

غير أن هذه المجهودات القيمة، التي استبدلت حسب اقتراح ف.سولير«مقابل النص الكامل الجامد المسيج بقدسية شكله و فرادته، فرضية التناص...القائلة بأن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها و يؤكدها و يكثفها و يحولها و يعمقها في نفس الوقت»[14]، لم يكتب لها الاستمرارية، إذ دب الانشقاق في أعضاء الفريق؛ فمن اتخاذ شكل الشيوعية (1967–1970) إلى اعتناق الماوتسية mao×sme (1971–1976)، ثم التراجع عنها نهائيا، و الشروع «في نقد لأعماق الظاهرة التسلطية. ففي صيف 1978 نشر العدد n°76 من كما هو و خصص للانشقاق، يعلن سولير: التميز هذه هي القاعدة في الفن و الأدب، يجب على الثوري أن يكون من الآن فصاعدا متميزا»[15].

و بظهور «العدد الأخير n°94 في شتاء 1983 يغادر ف.سولير العتبة...متسائلا: ما هو هدف كما هو ? A quoi sert Tel Quel»[16].

هذا السؤال الذي نستشف من خلاله روح اليأس، و العجز عن الوفاء لمبادئ المشروع الذي اخطته الفريق لنفسه، إذ تحول الكثير من مؤسسي المجلة عنها، لتفقد بذلك أهم أعضائها المؤسسين، كسولير (القطب الروحي و مدير المجلة)، ج.كريستيفا (زوجته)،

ر.بارط،...الخ، ليذهب كل منهم مذهبا خاصا به، و يستقل بأفكاره، كما هو الحال مع بارط على سبيل المثال، الذي حاول أن يؤسس ما أسماه ب " نظرية النص Théorie du texte "، هاته النظرية التي حاكها في الحقيقة من خيوط متعددة، غير أن الشيء الوحيد و الأكيد أن أفكاره تلك عكست انتماءه إلى الفريق، كما تدل على ذلك أغلب كتاباته الرئيسية و محاولاته النقدية، حيث إنه «نشر في الحقيقة في مجلة نقد critique (العدد 218، جويلية 1965) دراسته الأولى (**) حول مؤلف oeuvre ف.سولير مدير كما هو، و قد حكم على هاته الدراسة بأنها غير مهمة بما فيه الكفاية، على المستويين النقدي و النظري، فأعاد نشرها فيما بعد مضيفا من شروحه الخاصة، في المؤلف الجماعي " نظرية المجموعة "، الذي شكل بيان جماعة كما هو collectif Tel Quel في مرحلتها السيميولوجية sémiologique و الثورية، و منذ ذلك الحين أسس بارط نظريته للنص texte»[17]، و التي تقوم على «سبع مقترحات: المنهج، الأنواع genres، العلامة signe، التعدد pluriel، النسب filiation، القراءة lecture، اللذة plaisir»[18]، بحيث إنه اعتبر أن العلاقة التي تقوم بين القراءة و الكتابة، تماثل تلك التي تقوم بين الدال signifiant و المدلول signifié، كما هو معروف عند اللساني السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (1857–1913)، أي إنهما كوجهي العلامة اللغوية لا يقبلان الفصل عن بعضهما البعض.

و قد كان «اهتمام بارط بالكتابة Writing واضحا منذ محاولته الرئيسية الأولى [الدرجة الصفر للكتابة Le degré zéro de l'écriture 1953]، التي أثبت فيها أن أي شكل form أو أسلوب للكتابة ليس تعبيرا حرا عن شخصية مؤلف ما. فالكتابة مشحونة دائما بقيم values اجتماعية و إيديولوجية، و اللغة ليست بريئة مطلقا»[19].

بمعنى أن «اللغة و الأسلوب، قوتان تمتلكان سلطة تفرض على الكاتب، الأولى عبارة عن طبيعة مشتركة بين الجميع، و الثانية هي طبيعة خاصة بالكاتب، و هي تأتي من باطنه، و من هاتين القوتين يميز بارط الكتابة، يصرح لنا أنه بواسطة الكتابة يبدأ الأدب. و بما أن الكتابة ترتكز على علاقة بالتاريخ، و بما أنها محددة بمتلقي النص فهي حرية، من خلالها يختار الكاتب مقاصده»[20].

إذن «فالكتابة ليست وسيلة اتصال لكن وظيفة: الكتابة هي العلاقة بين الإبداع و اللغة الأدبية، و قد تحولت عن طريق " المقصد destination " الاجتماعي. الكتابة ليست

تعبيرا عن ذاتية subjectivity مؤلف، لكن تبني وضعية في إطار ثقافة مشحونة مسبقا بمعنى و بيانات. هاته المعاني متضمنة سلفا تعريفات حول ماهية الأدب و النصوص الأدبية»[21].

في سنة 1973، يطرح بارط فكرة جديدة عن الكتابة في مؤلفه " لذة النص Le plaisir du texte",

يقول: «إن على النص الذي يكتبونه أن يقدم إلي الدليل على أنه يرغب في. و هذا الدليل قائم: انه الكتابة. و الكتابة هي: علم متع اللغة، كاماسوترا Kama-Sutra اللغة (و هذا العلم ليس له إلا مصنف واحد هو الكتابة عينها»[22].

و هذا ما جعله يعتبر الكتابة «فعلا متعديا، هدفه ليس أن يقدم الكلمة word، لكن أن يستخدم اللغة»[23]، استخداما فيه الكثير من الإيحاء و الغموض و الشطحات الفلسفية و الهلوسات الايروسية، و الانقلابات الفكرية و الزعزعات المعرفية، و هو ما ميز أسلوب بارط شخصيا، خلال رحلته في الكتابة الإبداعية، يقول محمد عزام في مقال رصد فيه مراحل تطور الفكر البارطي:«لقد أصبحت (لذة) بارط في اللعب بالكلمات، حيث ينغمس في اللغة وحدها، فيستخرج المستوى اللاواعي من اللغة الواعية، و يخلق لغات شارحة لنصوص جديدة، و ينغمسtd لذته النصية، مستمتعا بالقراءة، و مؤكدا أن (الكتابة) ممارسة شهوانية. و تنفجر هذه اللذة الجنسية في كتابه (لذة النص)»[24].

أما نجم الفلسفة المعاصرة جاك دريدا، فقد دعا إلى تأسيس " علم الكتابة Grammatology "، و قد تنبأ لنشوء هذا العلم بقوله: «علم لم يتحقق بعد، و لن نستطيع أن نقول ما هو، لكن له حقا في الوجود...و الألسنية ستكون مجرد جزء من ذلك العلم العام. و إن القوانين التي تكتشفها الغراماتولوجيا ستنسحب على الألسنية. (نحوية: 49)[***]»[25].

و كأن هذا التصريح جاء نقدا لكلام عالم اللسانيات السويسري ف.دي سوسير،الذي قال ما يشابهه، حينما تنبأ لنشوء السيميولوجيا، يقول د.محمد سالم سعد الله: «إن مجمل المعطى لعلم الكتابة يعد نقدا لثنائية سوسير (الدال و المدلول)، و رؤيته لدور العلامة و فاعليتها في بناء النص، فالدال عند سوسير هو تشكل سمعي و بصري، و صورة لحمل الصوت و قد عد دريدا ذلك تمركزا حول الصوت، و صورة واهمة لحمل المعنى»[26].

و لعل لجوء دريدا إلى مصطلح (الكتابة) هو مساهمة فعلية منه في إعطاء مكانة للحرف المكتوب، بعد أن تمركز الفكر الغربي لقرون عديدة حول الكلام la parole المنطوق منذ أفلاطون Platon (427-348) إلى منتصف القرن العشرين، فقد نصب أغلب الفلاسفة أنفسهم كحماة للفظ المنطوق على حساب اللفظ المكتوب، الذي عد عديم الفائدة قياسا بنظيره السالف الذكر، يقول أفلاطون في كتابه " فيدر Phèdre " –نقلا عن عبد المالك مرتاض–: «إن الكتابة هي من السوء بالضرورة؛ لأنها خارجة عن دائرة الذاكرة، و لأنها لا تنتج علما و لكن رأيا؛ و لأنها، أيضا، لا تنتج حقيقة، و لكن مظهرا»[27].

و هو كما نلاحظ موقف شديد العدائية اتجاه الكتابة، و تسفيه لها، و حط من قيمتها، و تجميد لإمكانياتها في الحياة البشرية.

لكن، يا ترى على ماذا يقوم مشروع دريدا الرامي إلى تقويض النظرة التقليدية، و الإعلاء من شأن الكتابة ؟ أقول بادئ ذي بدء، إن دريدا من الفلاسفة الذين يبتكرون و يشتقون مصطلحات خاصة بهم، ولهذا فان الباحث في فكره تواجهه عدة عقبات، لعل أولاها «أوجدها أسلوب دريدا نفسه المتسم بإثارة الحيرة فضلا عن مصطلحاته و مفاهيمه، أما الثانية فهي سلسلة الآراء النقدية التي تعد تأويلاتinterprétations غير وافية أو سوء تأويلات mis interprétations محتملة»[28]، و لعل المتأمل فيما كتبه في هذا المجال ك " الكتابة و الاختلاف l'écriture et la différence 1967 "، " علم الكتابة de la grammatologie "، " الانتشار la dissémination "، " أركيولوجيا النزق l'archéologie du frivole "، " الصوت و الظاهرة la voie et le phénomène "،...الخ، سوف يخرج بنتيجة واحدة، و هو أنه يحاول أن يؤسس نظرية جديدة لعلم الكتابة، و إن كانت مصطلحاتها لم تتضح بعد في أذهان الكثيرين، و لهذا نعتها البعض بأنها أشباه مفاهيم، و أسماها هو البنية التحتية [29]، و من هذه المصطلحات التي ترددت كثيرا عنده نذكر:

الأثر Trace، الاختلاف Différence، الانتشار (التشتيت) Dissémination.

1-الأثر Trace:

هو أدنى أو أصغر مستويات البنية الضرورية لإيجاد أي اختلاف أو تضاد بين المصطلحات أو المفردات، و لإيجاد ما يمكن أن تحل هذه المصطلحات أو المفردات مكانه و تنوب عنه (أي إيجاد أي علاقة مع " الخارج ")[30].

و قد كان هدف دريدا من هذا أن تستبدل (العلامة signe) بمفهوم الأثر بوصفها الحامل لسمات الكتابة، و لنشاط الدال، و قد تحولت اللغة وفقا لذلك من نظام للعلامات – كما هي عند سوسير– إلى نظام للآثار، بحيث إن تلك الآثار تعين على ترسيخ مفهوم الكتابة[31].

2_الاختلاف (الإرجاء):

شكل هذا المصطلح أثناء ترجمته مشكلة لدى المترجمين، فترجم ب (الإرجاء) أو(الاختلاف)، بينما اقترح البعض الاستفادة من الإمكانات الواسعة التي تتوفر عليها اللغة العربية، إذ قام د.عبد الوهاب المسيري بنحت مصطلح آخر من الترجمتين معا فقال (اخترجلاف)[32].

و مفهومه عند دريدا يمتاز بنفس سمات الأثر، إذ يعبر عن حركة بنية اقتصادية و مفاهيمية و شكلية تجمع معا سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بأصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح[33].

3-الانتشار:

يقصد به انتشار المعنى و تشتته بطريقة تستعصي على الضبط و التقنين، بل هو حركة مستمرة تتسم بالزيادة المفرطة إلى حد الفيضان و التفسخ.

و يتجلى ذلك في مصطلح (Pharmakon) على سبيل المثال، و الذي قد يعني (العقار، ترياق الحب، العلاج، السم،...)، و كأن اللفظ يمارس عملية إغواء القارئ أو المتلقي[34].

و رغم هذا يبقى هذا المشروع، الذي اخطته جاك دريدا، ليؤسس للغراماتولوجيا من الصعوبة بمكان، انه أشبه ما يكون بالمتاهة المتعددة المنافذ، أو السؤال المعلق الذي ينتظر جوابا، و لعله من المفيد أن نؤكد بأن هذا العلم لا وجود له بعد.

خاتمة:

مما سبق ذكره، يمكننا أن نخلص إلى أن مصطلح (الكتابة) من المفاهيم المحيرة عند هذا الفريق، الذي أبدى محاولة جادة و جديدة ليعطي للجانب الكتابي أهمية تعادل أو تتعدى أهمية الجانب النطقي أو الشفوي، إلا أن محاولاته تلك، كانت تتراوح حينا بين النجاح و حينا آخر بين الفشل، رغم الحجج و الذرائع التي ساقها أعضاؤه ليحاولوا الاستدلال على صحة ما ذهبوا إليه.

و من المفيد في ختام هذا المقال أن نردد مع د.محمد سالم سعد الله قوله: «إن حضور الكتابة و انجازها لنفسها يعد تهديدا لمركزية حضور العقل، و مركزية حضور السلطة، و مركزية حضور الجسد خارجها و إذا كان ثمة حضور للحقيقة، فإنه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز، لا لتكون مركزا بديلا، و لكن لتكون قراءة قد يطل منها الغائب و الممتنع، و ما لم يفكر فيه، و الهامشي، و المنفي»[35]، و هو ما عجل في خلق أعداء كثيرين حاربوها على مر العصور، محاولين اختزالها و احتواءها و تهميشها، إلا أن الكتابة تعاند و تتحدى، و تنبعث من رماد فنائها، كالطائر الأسطوري " العنقاء "، أو ليست الكتابة في النهاية أسطورة !

هوامش:

(*)- " كما هو " مجلة أدبية تأسست بدار النشر عتبات (seuils)، تحت مبادرة ف.سولير و جون ايدرن هاليي Jean EDREN HALLIES (الذي تم إقصاؤه سنة 1962)، افتتح العدد الأول من المجلة بعبارة نيتشه Nietzsche «أريد العالم و أريده كما هو Je veux le monde et je le veux tel quel»، و قدمت المجلة نفسها كبيان مضاد للسارترية Anti-Sartrien، سارتر الذي يريد أن يحرر الكتابة من كل تبعية سياسية.
Voir:Collection Microsoft ® Encarta 2005

(1)- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص و السلطة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط 2، 1994، ص 74.

(2)- Lion SOMVILLE et autre : méthodes du texte (Introduction aux études littéraire), édition Duculot, Paris Gembloux, 1987, P113.

(3)- ال PCF اختصار ل Parti Communiste Français، أي الحزب الشيوعي الفرنسي.

(4)- Voir : Collection Microsoft ® Encarta 2005.

(5)- Léon SOMVILLE : Op., Cit., P113.

(6)- Collection Microsoft ® Encarta 2005.

(7)- Léon SOMVILLE : Op., Cit., P113 et siuv.

(8)- بنظر: عمر أوكان: مرجع سابق، ص 70.

(9)- ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 70-71.

(10)- A.Fossion et J.P.Laurent : Pour comprendre les lectures nouvelles, Edition A. de Boeck, Bruxelles, 1981, P 158.

(11)- Ibid, P 157.

(12)- عمر أوكان: مرجع سابق، ص 72.

(13)- Léon SOMVILLE : Op., Cit., P 114.

(14)- ب.م.دوبيازي: «نظرية التناص»، تر: المختار حسني، في www.Fikrwanakad.com.

(15)- Collection Microsoft ® Encarta 2005.

(16)- Le même.

(**)- يقصد به كاتبه " سولير كاتب Sollers écrivain 1979 ".

(17)- Michel BEAUJOUR : «Barthes et Sollers», in www.Fabula.org.

(18)- Alain GIFFARD : «Roland Barthes, le lecteur et l'hypertexte», in www.typepad.com.

(19)- David MACEY: Dictionary of critical theory, Penguin Book ltd, London, England, 2000, P 29.

(20)- «le jargon du critique littéraire », in www.dift.info/art/index.php.

(21)- D.MACEY: Op., Cit., P 406.

(22)- رولان بارط: لذة النص، تر: فؤاد صفا- الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 15.

(23)- Voir : D.MACEY :Op., Cit., P 406.

(24)- محمد عزام: «النقد الحر عند رولان بارط»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 348، نيسان، 2000، (مقال في الانترنيت).

(***)- يقصل ميجان الرويلي و سعد البازعي ترجمة Grammatology ب (النحوية)؛ لأن المصطلح حسبهما لا يعني في الموروث الإغريقي (الكتابة) فقط، بل يحمل معاني أخرى ك (وحدة الوزن، حبة القمح، الحفر، وحدة السلم الموسيقي، وحدة الطيف،...)، كما يريان أن دريدا في مقدمة كتابه " De la grammatologie " لا يقصد بالحرف، الحرف المكتوب و إنما المنطوق، و ذلك استنادا إلى ما جاء في بداية مؤلفه السابق الذكر، ينظر كتابهما: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا)، م.ث.ع، ط 2، 2000، ص ص.157-158.

(25)- المرجع نفسه.

(26)- محمد سالم سعد الله:«فلسفة التفكيك عند دريدا»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 417، كانون الثاني، 2000 (مقال في الانترنيت).

(27)- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2002، ص 83.

(28)- خالدة حامد تسكام: «جاك دريدا، و نظرية التفكيك»، في www.aushtaar.net.

(29)- ينظر الرويلي و البازعي: مرجع سابق، ص 54.

(30)- المرجع نفسه، ص 58.

(31)- ينظر: محمد سالم سعد الله: مرجع سابق.
(32)- ينظر: عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود و اليهودية الصهيونية، دار الشروق، مصر، ط 1، 1999، ص 426.
(33)- ينظر: الرويلي و البازعي: مرجع سابق، ص ص. 61-62.
(34)- ينظر: الرجع نفسه، ص ص. 66-67.
(35)- محمد سالم سعد الله: مرجع سابق.

المكونات السيميائية والدلالية للمعنى
آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي

الدكتور: الأطرش يوسف
المركز الجامعي خنشلة

لقد لاحظنا في مناسبات كثيرة، وفي هذا الملتقى بالذات، خلطا كبيرا في استخدام المصطلح؛ فالكثير من الباحثين والدارسين، المبتدئين بخاصة، لا يفرقون بين علم الدلالة والسيمياء (بين الدلالية والدلائلية)، كما أنهم لا يفرقون بشكل دقيق بين تفسير النصوص الأدبية وفق طريقة معينة كأن تكون أسلوبية أو بنيوية أو تأويلية.. وبين التحليل السيميائي؛ إذ لاحظنا بأنهم لا يميزون بين بنية المعنى، التي هي في صميم الدرس السيميائي، وبين دلالة البنية، أي التفسير النسقي للبنى اللغوية المتجسدة في النصوص الأدبية أو غير الأدبية، الصورة مثلا.. وبناء على هذا التداخل في المصطلح وفي التصور المنهجي، نحاول في هذه المساهمة أن نبين الفروق الجوهرية بين الدلالية والدلائلية؛ أي البحث في دلالة البنية والبحث في بنية الدلالة، مما يعني بأن البحث الدلالي تحصيل حاصل للبحث السيميائي، والعكس غير صحيح. ويمكن أن نبين هذا بصورة أوضح؛ عندما ننوي تفسير مكونات الظاهرة فإننا بصدد دراسة سيميائية، وعندما ننوي تفسير دلالة الظاهرة فإننا بصدد دراسة دلالية.

وحتى نناقش القضية بدقة أكثر سنحاول فيما يلي توضيح اللبس الذي يحدث أحيانا بين التصورين؛ السيميائي والدلالي، انطلاقا من مفاهيم علم الدلالة، وسنلاحظ نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف بين العلمين؛ السيمياء وعلم الدلالة. يقابل مصطلح الدلالية أو علم الدلالة، المصطلح الفرنسي (Sémantique) والإنجليزي (Semantics)، وهو مشتق من الكلمة اليونانية (Semantikos) وتتألف من (Sema) بمعنى علامة أو دليل (Signe). ولفظة (Semaino) تعني في اليونانية "دل على"، وهي صفة منسوبة إلى الأصل (Sens) أي "المعنى". وبناء على هذا الأصل الاشتقاقي، فإن الدلالية يراد بها دراسة المعنى الذي

تتضمنه الدلائل، سواء أكانت دلائل لغوية (كلمات)، أم غير لغوية (أيقونات، إشارات، رموز..).

كما تُوصف العلامات بـ **الدلالية** عندما يتعلق الأمر بدليل يتضمن معنى تواصلي، وبخاصة الكلمات اللغوية، ذلك أن التواصل يحدث عن طريق الدلائل (العلامات)، وكلما حدث تغيُّر في الدلالة صاحبه تغيُّر في المعنى، ومن ثم فإن "القيمة الدلالية لكلمة تكمن في معناها"[1]. يرتبط المعنى، مهما كان شكله وطبيعته، بالحياة النفسية للأفراد والجماعات، نتيجة الغاية من التواصل، ونتيجة التحول الذي تحدثه العلامة التواصلية في نفسية المتكلمين والمستمعين؛ أي إن الدلالة تشتغل في ضوء آليات فيزيولوجية وسيكولوجية. إلى جانب ذلك فإن العلامة ترتبط واقعيا بالحياة الاجتماعية، التي تُقَنِّن فعل التواصل، من حيث الظروف والحالات التي تحدد موضوعات التواصل ومواقفها. وعلى هذا الأساس فإن اللسان و/أو اللغة هو المنظومة التواصلية الأكثر أهمية، لأنها ترتبط بحياة الإنسان في جميع المستويات؛ وبالتالي فإن الدلالية اللسانية تتصدر مختلف العلوم التي تدرس وتحلل ظاهرة التواصل.

تدرس الدلالية اللسانية "الكلمات داخل اللغة"، انطلاقا من البحث في ماهية الكلمة، وبحث العلاقة التي تربط الكلمة بمعناها، والعلاقة الموجودة بين الكلمات التي تنتمي إلى لغة معينة، وتحلل الطريقة التي تؤدي بها هذه الكلمات وظيفتها الدلالية.

لقد كان هذا البحث وهذه الدراسة، ضمن علوم مختلفة، قبل أن تستقل الدلالية بموضوعها وغايتها؛ بحيث سعى علم النفس، والمنطق، واللسانيات إلى دراسة قضية معنى العلامات ودلالتها، لكنها كانت دراسة متضمنة في إطار موضوعات هذه العلوم وأهدافها؛ وبالتالي يمكن أن نقول بأن الدلالية نشأت نتيجة الملاحظات والفرضيات التي استخلصها علم النفس والمنطق، وبخاصة ما يتعلق بالوظيفة السيكو- سوسيولوجية للكلام[2].

استقلت الدلالية **(La sémantique)** عن مختلف العلوم التي تهتم بدراسة العلامة، وبخاصة السيمياء واللسانيات، واختص بدراسة معنى الكلمات، انطلاقا من المسلمة أن الكلام وسيلة اتصال، واللغة أداة لنقل الأفكار وتداولها. وهذا لا يعني أنها قد استغنت نهائيا عن مختلف العلوم التي تهتم بالعلامة الدالة (السيمياء، المنطق، اللسانيات، علم النفس، وعلم الاجتماع..)؛ لأن نقل هذه العلامة يشترط حضور الدال عليها،

والصورة الذهنية للشيء المدلول، عند كل من المرسل والمرسل إليه. ويشترط أن تخضع العلامة إلى نظام تفرضه قوانين النسق؛ فالأصوات اللغوية تخضع إلى ترتيب محدد سلفا وهي تحمل معنى، حتى تكون علامة قابلة للنطق وللاستماع؛ أي إن الكلام يتشكل من تسلسل الأصوات والكلمات والبنية النحوية، ليؤدي وظيفته الإبلاغية.

يتضح أن دراسة هذا التسلسل يستدعي، تحليلا صوتيا، صرفيا، معجميا، ونحويا، إلى جانب التحليل النفسي أو الاجتماعي للموقف الذي استدعى هذا الكلام. وبالتالي فإن الدلالية تستعين بمختلف العلوم التي تفسر ظاهرة المعنى، إلا أنها تستقل بدراسة وظيفة الكلمات وتحليلها، التي هي نقل المعنى. فالكلام الذي يوجهه المخاطِب ينقل رغبة للمخاطَب للحصول على شيء ما، يشترط أن يتضمن الكلام تفاصيل هذه الرغبة، ويشترط أيضا أن يستوعب المخاطَب هذا الكلام؛ أي إن الكلام تصور ذهني، ينقله المتكلم إلى وعي المرسل إليه، وهذا ما ندعوه الدلالة.

يجب، إذا، أن نميز بين المعنى **(Le sens)** والدلالة **(La signification):** فالمعنى يتميز بصفة سكونية، يرتبط بالتصور الذهني الذي أنشأته العلامة المرتطبة أصلا بالمشاعر؛ أما الدلالة فإنها المعنى في حالات التحول، أي إنها المعنى زائد الوظيفة، أو اشتغال المعنى في مواقف ووضعيات معينة. المعنى عند اللسانيين هو مادة الأشكال السيميائية، والدلالة هي تمفصل المعنى في وضعية خطابية، تشتغل بوصفها نشاطا إدراكيا، تسنده قصدية معينة[3]. وبناء على ذلك فإن الدلالية، كما يرى **بيار غيرو (Pierre GUIRAUD)**، " تغطي حقلا فسيحا للغاية، بحيث يتعدى حدود المنطق، وعلم النفس، ونظرية المعرفة وعلم الاجتماع والتاريخ، على الرغم من أنه يراعي حدود اللغة الضيقة"[4].

يتضح لنا بأن مفهوم الدلالة يتجاوز إطار اللغة، على الرغم من أنها مادته الأساسية؛ لأن المسألة لا تتعلق بفعل الإخبار فحسب، وإنما تتجاوزه إلى ربط علاقة (نفسية أو اجتماعية) بين مستخدمي الدال. فالعلامة الدالة منَبِّه أو مثير، يستدعي رد فعل و/أو انفعال ينشط الذهن تجاه مثيرات أخرى؛ فرؤية الدخان علامة على وجود النار، وكلمة **دخان** تثير الصورة نفسها، كما أن رؤية السحاب دليل على المطر، ولفظة سحاب تستحضر المدلول نفسه. مما يعني بأن الإنسان يعيش ضمن منظومة من العلامات، سواء

أكانت لغوية أم غير لغوية، ومن ثم فإن الدلالة هي النقطة " التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها"[5].

نستخلص من هذه المناقشة، أن الدلالية لا تهتم بأثر المعنى على مستوى الفرد؛ لأن المعنى لا يكون كذلك إلا إذا كان قابلا للتداول، أي أن يكون طبيعيا قبل أن يتحول إلى ميزة أسلوبية خاصة بفرد، كما هو الشأن بالنسبة للأدب. فالدلالة الأدبية لا تتحقق إلا في ضوء النموذج الدلالي الطبيعي (المتداول)، كما أن استعمال اللغة في بعض الحالات الخاصة من قبل بعض الأفراد، لا يتم بالطريقة الطبيعية المألوفة، بحيث يحتاج فهمها إلى وسائل وأدوات خاصة، كما هو الشأن بالنسبة للحالات السيكولوجية التي يحللها أو يعالجها علم النفس.. وعلى الرغم من هذه الخصوصية، إلا أنه لا يمكن دراسة هذه الظواهر الخاصة، إلا في ضوء الظواهر العامة.

نلاحظ من خلال ما تقدم أن موضوع الدلالية متشعب، ومجاله واسع إلى درجة أننا لا نفرق أحيانا بين دراسة المعنى في حد ذاته، وبين دراسة المعنى في ضوء علاقاته السيكولوجية والسوسيو– ثقافية، وبالتالي نعرض هنا جملة من التعريفات، ثم نحاول أن نستخرج مفهوما واضحا يحدد تصورنا المنهجي لهذا العلم الحديث؛ فمن وجهة نظر سيمائية، فإن **السيمنتيك** (La sémantique) جزء من النظرية العامة للدلالة (**La théorie générale de la signification**)، لأن المعنى موحد ويمكن أن يظهر في أي شكل دال، سواء أكان لغويا أم شكلا آخر من أشكال التدلال المختلفة (إشارة، رمز، ظاهرة طبيعية...)، ومن الشروط الأساسية التي تضعها السيميائيات لدراسة الدلالة[6]:

1– الطابع **التوليدي للمعنى:** أي أن يستثمر المعنى في ضوء تدرجه من معنى مجرد، إلى معنى ملموس، ثم إلى معنى مجازي أو تصويري.

2– الطابع **النحوي للمعنى:** أي أن يدرس المعنى في ضوء تَمَظْهُرِهِ التركيبي، وليس على مستوى وحدته المعجمية، بمعنى من خلال عملية إنتاج الخطابات.

3– الطابع **العام للمعنى:** أي إن المعنى موحد في جميع تمظهراته، ويمكن أن يدل ضمن أشكال سيميائية مختلفة.

يتضح أن هذه المفاهيم تُعَرِّف الدلالية في ضوء اشتغال المعنى ضمن أنظمة سيميائية مختلفة، أي دراسة المعنى المتجسد في خطاب. ونجد تعريفات أخرى تحدد مفهوم الدلالية من خلال علاقاته بالعلوم اللغوية الأخرى التي تتقاطع معه، منها[7]:

1- " علم الدلالة هو علم المعنى الذي يختلف تماما مع علم الأصوات، وهو الدراسة التاريخية والسيكولوجية للتغير في معاني الكلمات وتصنيفها" (معجم Webster).

2- " علم الدلالة هو علم معاني الكلمات، والنمو التاريخي لفهم وإدراك معاني الكلمات من حيث إنه يختلف تماما مع علم الأصوات والسمعيات" (معجم Winston).

3- " علم الدلالة هو ذلك العلم الذي يدرس المعنى، سواء على مستوى الكلمة المفردة أم على مستوى التركيب، وما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية، أي إنه يدرس اللغة من حيث دلالتها، أو من حيث إنها أداة للتعبير عما يجول في الخاطر" (رجب عبد الجواد إبراهيم. دراسات في الدلالة والمعجم)

4- ونجد له تعريفا آخر يخرجه من حدود اللغة، إلى مجالات دلالية تستخدم وسائل غير لغوية، وبالتالي فإن مجال البحث الدلالي يتسع ليشمل أنواع العلامات التي تنقل المعنى؛ إنه "العلم الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يصبح قادرا على حمل المعنى، ويدور علم الدلالة حول العلامات والرموز"[8].

نستخلص من هذه التعريفات أن الدلالية تهتم بدراسة المعنى وتحليله في تجلياته المختلفة؛ بحيث لم يبق –مع تطور العلوم- حبيس الدلالة المعجمية السكونية. ويجب أن نشير هنا إلى أن مختلف العلوم، وبخاصة اللغوية منها، قد اهتمت بقضية المعنى منذ العصور القديمة، مما يستدعي بحثا ابستيمولوجيا لهذه العلوم التي اهتمت بالعلامة. فالعلامة أو الدليل ظاهرة ثقافية تربط الكائن بكل ما يحيط به؛ أي إنها وسيلة تواصل بين الذات والعالم الخارجي، وعن طريقها يدرك الإنسان هذا العالم، وفي هذا المعنى يقول بـ. **غيرو** " فنحن نعيش بين العلامات وثمة علم دلالة عام يتناول بالتحليل مختلف النشاطات والمعارف الإنسانية"[9]. إن الحديث عن العلامة بمثل هذه الأهمية، يقودنا إلى الحديث عن علم العلامات، أي السيمياء أو السيميولوجية. تنطلق السيميائيات بمختلف اتجاهاتها وأنواعها من مفهوم العلامة، بوصفها القاعدة التي ترتكز عليها الدراسات والتحليلات السيميائية جميعها. ونعني هنا بمفهوم العلامة النموذج البنيوي لأصغر وحدة دالة دلالة تامة.

ما هي العلامة ؟

هناك ثلاث نماذج قاعدية للعلامة (لبنية المعنى)؛ نموذج **دو سوسير** اللساني المبني على ثنائية الدال والمدلول الذي سماه الدليل؛ ونموذج **بيرس** المنطقي و/أو

الفلسفي المبني على التعالق الثالثاني والذي سماه العلامة؛ ونموذج **غريماص** السيميائي المبني على علاقات رباعية وسماه المربع السيميائي.

أولا– **النموذج اللساني**:

العلامة– أو الدليل– وحدة دلالية، تتشكل من علاقة افتراضية تقابلية بين مظهر تعبيري يسمى الدال، وتصور مفهومي يسمى المدلول، أثناء فعل الكلام، أو أي فعل تواصلي. والدليل اللساني (Signe linguistique) عند **دي سوسير** (**F. De Saussure**)، هو اتحاد بين صورة صوتية سماها ***الدال*** (Signifiant)، وصورة ذهنية (أو مفهوم) سماها ***المدلول*** (Signifié). أي إن كل كلمة تعد دليلا لسانيا، وبالتالي فإن اللغة نظام من الدلائل. كما تُعرَّف طبيعة العلامة أيضا بأنها اجتماع شكل العبارة بشكل المضمون.

تهتم السيميائيات الأوربية بالعلاقة الثنائية للعلامة، لأنها تعد مرحلة أولى من مراحل وصف شبكة تمفصلات الأشكال الدالة؛ في حين أن السيميائيات واللسانيات في أمريكا تهتمان بطبيعة العلامة وتفسرانها في ضوء علاقتها بالمرجع؛ وقد استوحتا ذلك من منطق الفيلسوف **شارل سندرس بيرس**[10]، الذي تجاوز العلامة اللسانية، إلى تصنيف الظواهر في مقولات –كما سنرى فيما بعد– انطلاقا من مفهوم العلامة.

ثانيا– النموذج المنطقي:

تعتمد السيميائيات التي أسسها **بيرس** على تأمل فلسفي يشمل الكون كله، تبدو في الظاهر تجريدية ومعممة لا يمكن أن تؤسس نظرية للمعرفة؛ إلا أنها تزود الدارس بأدوات منهجية تمكنه من تحديد معالم نظرية العلامة، بوصفها نظرية تصنيفية لمقولات الوجود، التي درسها **أرسطو** من قبل، ثم **كانط** لاحقا الذي تأثر به **بيرس**. وفيما يلي مفهوم العلامة عنده[11]:

العلامة بالنسبة للممثِّل (**Representamen**): هي علامة بحد ذاتها، قد تكون مجرد ظاهرة، أو كيفية بحتة، فتسمى علامة كيفية (**Qualisigne**) أو الصفة؛ منها الصفات الجنسية كالألوان والأصوات والروائح... وقد تكون العلامة شيئا فرديا يحصل في الخارج وتسمى علامة عينية أو مفردة (**Sinsigne**) كوجود كلمة في سطر كتاب، هي علامة عينية مهما تعددت نسخ الكتاب، أو إشارة ضوئية هي في مكانها علامة مهما تعددت هذه الإشارات في شارع... وإذا كانت العلامة ذات طبيعة عامة فهي علامة

قانونية (**Légisigne**) تختلف عن الكيفية وعن العينية، هي ذاتها في كل تجلياتها.. كلمة بيت بغض النظر عن تعدد لفظها أو كتابتها هي علامة قانونية واحدة؛ ألفاظ اللغات الطبيعية، الرموز الرياضية والكيميائية، علامات السير، الإمارات الجوية، الشعارات الدينية، كالهلال والصليب... يستعمل **بيرس** مصطلحات: **Tone** و**Token** و**Type** مقابل الـ **كيفية** والـ **عينية** والـ **قانونية**..

يقسم **بيرس** العلامة من حيث الدلالة على الموضوع (**objet**) إلى أيقونة (**Icone**) وشاهد (**Index**) (أو مؤشر أو إشارة) ورمز(**Symbole**).. والموضوع هو الشيء الذي يمكن تسميته أو الدلالة عليه...

يميز أيضا ثلاثة فروع للعلامة نسبة إلى المؤول(**Interprétant**) ويستعير لها ثلاثة مصطلحات من المنطق التقليدي وهي: **Rhéme** و **Dicent** و **Argument** . الأول يقابل مصطلح **مفردة** في المنطق عند العرب، إلا أن مصطلح التصور أعم وأقرب إلى قصد **بيرس**، أي كل علامة مفردة أو مركبة لا تصلح أن تكون حكما بل فقط حدا في الحكم؛ وبالتالي لا تحتمل لا الصدق ولا الكذب: مثل المحمولات البسيطة كـ أسمر، أو المحمولات المركبة كـ طويل الشعر، أو الاستعارات كـ أسد بدل اسم الشخص، والعينات والزخارف والهياكل...

ومصطلح **Dicent** الذي يعني القول، فيختص بقسم من القول الذي هو تام، لا ينطبق على القول الناقص، الذي ينطبق على مصطلح **Rhema**، فهو التصديق وهو عند **بيرس** علامة قابلة للحكم؛ أي إنها تقبل الصدق أو الكذب، فهي مركب تام "مركب يصح السكوت عنه".

الحجة **Argument** تأليف من العلامات لا يتعلق إلا بالقواعد، وهي أتم العلامات، الحجة دائمة الصدق، من قبيل الأقيسة المنطقية، الأشكال الشعرية.. " لا تكون النسبة إلى الموضوع إلا رمزية، وبالنسبة إلى الممثل إلا قانونية.. لا يمكن التمثيل للأيقونة إلا بطريقة تصورية، أما التمثيل للمؤشر يمكن أن يكون تصوريا أو تصديقيا، وأما التمثيل للرمز فإنه يمكن أن يكون تصوريا أو تصديقيا أو حجيا..

* **المقولات ممكنة التحقق في الواقع:**

1- العلامة الكيفية الأيقونية التصورية (1-1-2+1-3+1-1): كاللون الأحمر الذي لا يمكن أن يدل على الموضوع إلا لشبه ما وبالتالي لا يمكن أن تكون

العلامة إلا أيقونية، وما دامت الكيفية احتمال بحت، فلا يمكن أن تكون العلامة إلا ماهية أو تصور.

2- العلامة العينية الأيقونية التصورية(1-2+2-1+3-1): إنها شيء أو حدث من التجربة، يدل على موضوعه من بعض كيفياته، ولكونه أيقونيا لا يمكن أن يكون إلا تصوريا؛ كـ تخطيط فردي ما، تخطيط درجة حرارة مريض...

3- العلامة العينية المؤشرية التصديقية(1-2+2-2+3-2) هي شيء أو حدث من التجربة المباشرة، يدل على موضوعه لعلّة ما بينهما، مثل الصرخة الفجائية التي تنم عن ألم أو فرح...

4- العلامة العينية المؤشرية التصديقية(1-2+2-2+3-2): هي شيء أو حدث من التجربة المباشرة، يخبر، بقدر ما هو علامة، عن موضوعه الذي هو واقع حالي. وهذا لا يمكن أن يحصل إلا إذا كان الشيء أو الحدث متأثرا بالموضوع. كـ ميزان الريح الذي يخبر بوضعه الحالي عن اتجاه الريح الفعلي...

5- العلامة القانونية الأيقونية التصورية(1-3+2-1+3-1): هي قانون عام أو نمط، كل واحد من تحققاته الفردية يمتلكه كيفيات تخوله أن يثير في ذهن المؤول(المعبر) صورة عن موضوعه. مثل التخطيط العام الذي لا يتعلق بحالة فردية معينة، بل ينطبق على سائر الحالات المشابهة، كـ التخطيط العام للحرارة الناجمة عن الحصبة.

6- العلامة القانونية المؤشرية التصورية (1-3+2-2+3-1): هي قانون عام أو نمط كل واحد من تحققاته الفردية مرتبط أو متأثر بموضوعه، بشكل أنه يوجه الانتباه إلى هذا الموضوع. مثل ضمائر الإشارة...

7- العلامة القانونية المؤشرية التصديقية(1-3+2-2+3-2): هي قانون عام أو نمط، يفيد خبرا ما عن موضوعه ويدفع المؤول إلى العمل أو الأخذ بالقرار كـ إشارات المرور والأوامر...

8- العلامة القانونية الرمزية التصورية(1−3+3−2+3−1): هي علامة مرتبطة بموضوعها بواسطة اقتران المعاني الكلية. فكل اسم عام مثل بيت أو شجرة هو من هذا الصنف..

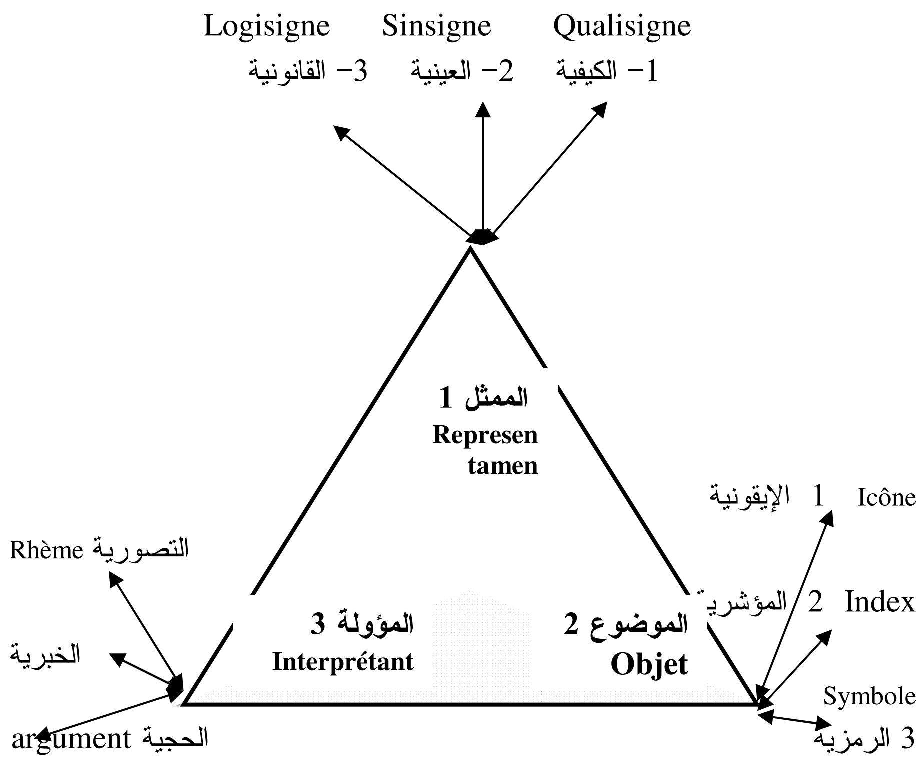
9- العلامة القانونية الرمزية التصورية(1−3+3−2+3−1): هي علامة ترتبط بموضوعها بواسطة اقتران المعاني الكلية كي تفيد خبرا عن هذا الموضوع مثل: الوردة حمراء، العلماء مجتهدون ...

10- العلامة القانونية الرمزية الحجية(3−3+3−2+3−1): هي علامة مؤلفة من مركب تام وقياسي من العلامات، خلافا للعلامة السابقة، لا يجـري فيهـا تحديد الموضوع، بل تحديد التركيب الحاصل بين العلامات التي تخبر عن الموضوع(أي العلامات القانونية الرمزية التصديقية)؛ هـذا النـوع مـن العلامات الحجية هو دائم الصدق أي صحيح. كـ الأقيسـة والبـراهين المنطقية، والأشكال الشعرية...

رتب **بيرس** هذه المقولات في جدول على شكل المثلث التالي:

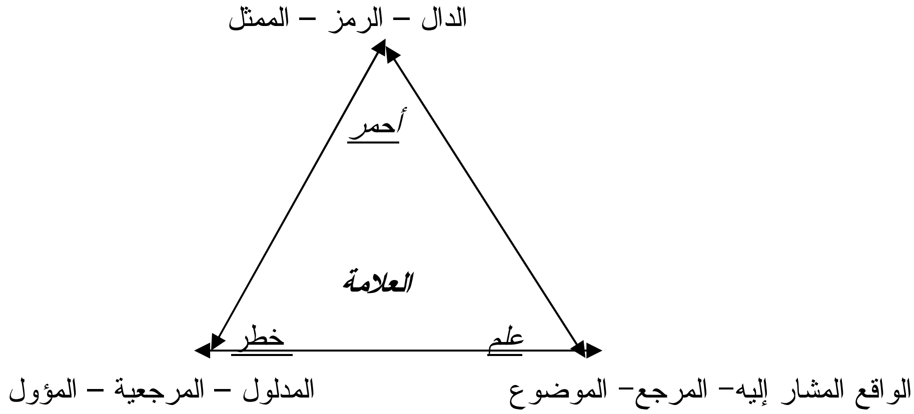
1 علامة كيفية أيقونية تصورية	5 علامة قانونية رمزية تصورية	8 علامة قانونية أيقونية تصورية	10 علامة قانونية رمزية حجية
2 علامة عينية أيقونية تصورية	6 علامة قانونية مؤشرية تصورية	9 علامة قانونية رمزية تصديقية	
3 علامة عينية مؤشرية تصورية	7 علامة قانونية مؤشرية تصديقية		
4 علامة عينية مؤشرية تصديقية			

ويمكن أن نبين هذا التفرع بالشكل التالي، حتى يسهل على القارئ المبتدئ تحديـد هـذه المقولات، معتمدا على الرقم الذي يقابل كل نوع من أنواع العلامة:



وحتى تتضح المفاهيم نحاول أن نربط العلاقة بـين مصـطلحات **بيـرس** ومصـطلحات اللسانيين، لأن الذي يهمنا أكثر في هذا المقام هو العلامة اللسانية؛ فـ الدال في اللسانيات الأوربية هو الرمز في اللسانيات الأمريكية وهو المُمَثِّل عنـد **بيـرس**؛ والمـدلول فـي اللسانيات الأوربية هو المرجعية في اللسانيات الأمريكية والمؤَوِّل عند **بيـرس**؛ والواقـع المشار إليه هو المرجع في اللسانيات الأمريكية والموضوع عند **بيرس**.

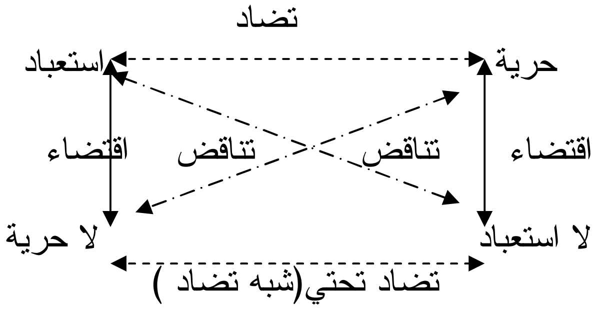
ويمكن أن نمثل لهذه المفاهيم بالشكل التالي:



ثالثا: النموذج السيميائي:

ينطلق التصور لبنية المعنى في الدرس السيميائي من القواعد الأساسية لفعل القراءة؛ بحيث يرتكز هذا الفعل في الدرجة الأولى على تحليل المكونات السيميائية للمعنى (بنية المعنى)، قبل أن يدرس هذا الفعل المكونات الدلالية المرتبطة بالبنية الدلالية للنص، ثم المكونات القيمية المرتبطة بالبنية الفكرية للمرجعيات المعرفية التي يحيل عليها النص (العمل).

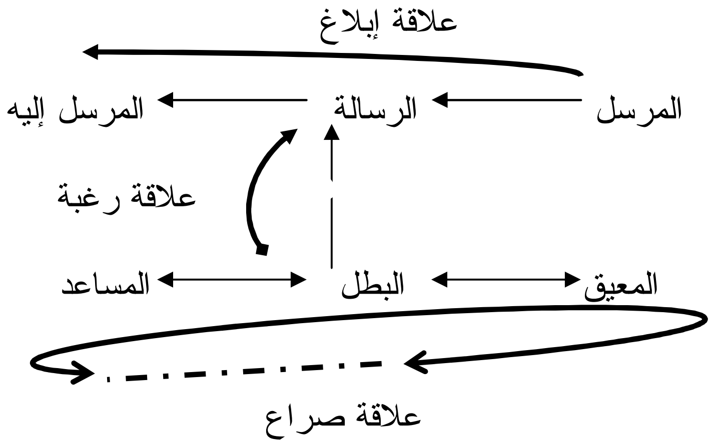
الذي يهمنا في هذا المقام هو البنية القاعدية للمعنى؛ فالمعنى في ضوء التصور السيميائي تخلقه أربع علاقات و/أو معايير هي: التضاد (Le contraire)، التناقض(La contradiction)، الاقتضاء (La complémentarité)، والتضاد التحتي (Le subcontraire) –وهي علاقة شبه مهملة–. فكل علامة تحقق وجودها ووظيفتها، إذا كانت تتعالق تضاديا وتناقضيا واقتضائيا مع علامة أخرى تستدعيها، ويمكن أن تقوم مقامها للدلالة على الخطاب الآخر(الغائب، الذهني)، الذي كان وراء تجسيد الخطاب الحاضر. ويمكن أن نبين بنية هذا النموذج بالشكل التالي:



تشتغل هذه البنية عموديا أثناء فعل القراءة، أي إن الذهن يدرك المعنى في ضوء تشاكله العلائقي مع العلامة و/أو العلامات التي توجد في البنية الاستبدالية التي تحيل عليها البنية الأفقية (السطحية). وفي النموذج أعلاه، فإن الحرية هي البنية الظاهرة في الخطاب، والاستعباد أو الاستغلال أو العبودية هي البنية المغيبة؛ لكن الدلالة لا تفسر إلا في ضوء استحضار هذه البنية الغائية (الخطاب المضاد). لاتؤدي هذه البنية وظيفتها الدلالية، إلا من خلال عملية إنتاج المعنى على المستوى التركيبي؛ وعملية إنتاج المعنى تستدعي عوامل ترتبط بالحالة السيكولوجية أو السوسيولوجية للمنتج (المتلفظ)، ومن ثم فإن العامل (L'actant) عنصر أساسي في عملية إنتاج الكلام بأنواعه المختلفة (خطاب يومي، شعر، سرد، حوار...). وعلى هذا الأساس كانت بنية العامل في الخطابات بؤرة إنتاج الدلالة، لتشكل مع بنية المعنى أداتين قاعديتين للإدراك وبالتالي للفهم وللتفسير.

ويمكن أن نبين في هذا الشكل نموذج بنية العامل، انطلاقا من التصور المنطقي البسيط لبنية فعل الكلام؛ التي تستدعي متكلما وكلاما ومستمعا، ولتحقيق هذا الفعل فإن للمتكلم غاية إبلاغية من أجل إيصال كلامه للمستمع؛ فالعامل، إذا، هو الإبلاغ. أما في الوضعيات الخطابية الأكثر تعقيدا، كما هو الشأن في الأعمال الأدبية، فإن هذه البنية لا تكفي لتحقيق الخطاب، بحيث تظهر عناصر أخرى تستدعيها بنية الخطاب نفسها؛ ففي الخطاب السردي تمتد البنية العاملية لتشمل بطلا ومعيقا ومساعدا، حتى تكتمل البنية السردية لتشكل خطابا أدبيا؛ وبالتالي فإن البنية القاعدية البسيطة لفعل الكلام تتعالق مع هذه العناصر لتخلق عاملين آخرين يسهمان وظيفيا في عملية إنتاج السرد أو الكلام.

وبناء على هذا التصور القاعدي لعناصر البنية العاملية، فإن العلاقات التي يولدها وجود كل من البطل والمعيق والمساعد، هي علاقة الرغبة بين البطل وموضوع الرسالة، وعلاقة الصراع بين المعيق والمساعد. ويمكن أن نبين هذه العلاقات العاملية في الشكل التالي:



يتضح لنا من خلال هذا النموذج أن الذي يولد المعنى هو العلاقة بين عناصر البنية الكلامية، بمعنى أن العامل لا يتحقق خارج العلاقة؛ فالمرسل لا يصبح عاملا إلا من خلال علاقته بالمرسل إليه، والبطل لا يصبح عاملا إلا من خلال رغبته في تحقيق الموضوع، والمعيق لا يصبح عاملا إلا من خلال علاقة الصراع بالمساعد او البطل، وبالتالي فإن هذه العلاقات الثلاثة هي التي تنتج السرد، أي أفعال التلفظ بنوعيها؛ ملفوظ الفعل (Enoncé de faire) وملفوظ الحالة (Enoncé d'état). وهذا يعني بأن الخطاب السردي مسار تتناوب فيه الملفوظات بحسب برنامج توزيعي، يسمى البرنامج السردي (Programme narratif) تحدده طبيعة الخطاب، فيما إذا كان يعتمد الفعل (الحركة) كما هي الحال بالنسبة لروايات المغامرة مثلا، أو يعتمد الحالة (الصفة) كما في الروايات السيكولوجية؛ وهذا مجال آخر قد نعود إليه في مناسبة أخرى.

إن هذه البنية القاعدية للعامل لا تعني ثبات العلاقات بين الطرفين –مرسل/مرسل إليه–بطل/موضوع–مساعد/معيق– وإنما يمكن أن تتغير العلاقة بين هذه العناصر؛ كأن

يكون الصراع بين المرسل والبطل، أو تكون الرغبة بين المساعد والمرسل إليه وهكذا؛ إنما الثابت في هذه البنية هو العوامل أو العلاقات الثلاثة: الإبلاغ، الرغبة والصراع، بوصفها أدوات إنتاج المعنى، أي الدافع النفسي–الاجتماعي للتلفظ.

رابعا: **مفاهيم أخرى للعلامة:**

هناك من صنّف العلامة بحسب طبيعتها، والوسيلة المستخدمة لنقل المعنى فيها، وأطلقوا عليها مصطلح الرمز، ثم ميزوا بين الرمز الإشاري، والرمز السيكولوجي، والرمز اللغوي[12]؛ إن لفظة **رمز** تعني في منطق **بيرس** العلامة التي تقوم على التواضع الاجتماعي:

1- **الرمز الإشاري:** هو عبارة عن حركة، أو إشارة يقوم بها الفرد من أجل نقل معنى ما؛ أي الاستعمال الإرادي لعضو من أعضاء الجسم للتعبير عن دلالة من الدلالات: اليد، الرأس، الرجل، الأصبع...

2- **الرمز الانفعالي أو السيكولوجي:** وهو حركة جسدية، نتيجة حالة نفسية ما، وقد يكون إراديا: حركة الشفتين، العينين...؛ وقد يكون غير إرادي: احمرار الوجه أو اصفراره، جحوظ العينين...

3- **الرمز اللغوي** (العلامة اللغوية): عرفها **دي سوسير**[13] في ضوء علاقة ذهنية ثنائية كما رأينا أعلاه، وليس ربط اسم بشيء؛ إنما هي اتحاد صورة صوتية (Image acoustique) بصورة مفهومية (Concept)، تشتغلان على المستوى السيكولوجي (التصور)، وعلى المستوى الفيزيولوجي (القناة الصوتية)، شريطة أن يكون هذا النشاط ميزة كل من ينتمي إلى اللغة نفسها. وعلى هذا الأساس تُفَسَّر اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية، أي إنها علاقة مُتَبادَلة بين النطق والسمع.

إن العلامة اللغوية هي صورة سمعية (صوتية) أو قابلة لأن تتحول إلى أصوات إذا كانت مكتوبة، وصورة ذهنية أو مفهوم للموجود الذي يشار إليه. أي إن الشيء الموجود الخارجي، تقابله في الذهن صورة وموجات صوتية، وبالتالي فإن العلامة اللغوية أصوات تثير انطباعا في الذهن، مما يجعلها ترتبط بالجانب السيكولوجي للفرد. وهذا ما يوضح المفهوم العام للغة الذي وضعه **دي سوسير**؛ حيث عرف اللغة بأنها نظام من

العلامات يعبر عن أفكار... ويرى بأنه أصبح من الممكن الحديث عن علم يدرس حياة الدلائل في الوسط الاجتماعي، وبالتالي فإن هذا العلم جزء من علم النفس الاجتماعي. تنبأ **دي سوسير** بعلم العلامات، الذي دعاه السيميولوجية (Sémiologie)، الذي تطور بعده وأصبح من أهم العلوم التي تدرس الأنظمة الدالة بدءا بالعلامة ووصولا إلى الأشكال الدلالية الأكثر تعقيدا.

إن الذي يهمنا هنا هو العلامة اللغوية: طبيعتها، شكلها، تمظهراتها، تمفصلها، علاقاتها؛ على الرغم من أن السيميائيات يمكن أن تتجاوزها، وتستغل أنساقا دلالية غير لغوية، كما رأينا. وعلى هذا الأساس سينصب حديثنا الآن على بنية الدليل اللغوي في ضوء علاقاته بعلوم اللغة، على أن تكون مكونات بنية المعنى هي الغاية المنهجية، بوصفها موضوع التحليل السيميائي. ويجب أن نشير هنا إلى أن النتائج التي حققها البحث في مجالي علم الدلالة والبنيوية، أسهمت كثيرا في تطوير أدوات التحليل السيميائي، ومن ثم لا يجب أن ننفر من الاستخدام المشترك لمعظم المفاهيم والمقولات التي تنتمي في الأصل إلى علم الدلالة؛ وقد استخدم غريماص نفسه مفهوم علم الدلالة البنيوي (La sémantique structurale) للتعبير عن التصور السيميائي للأشكال الدالة.

1- **علم الأصوات الوظيفي:**

يجب أن نميِّز بين علم الأصوات(La phonétique)؛ الذي يدرس الصوت اللغوي لذاته وفي حد ذاته، أي من حيث كونه حركة لأعضاء النطق والسمع، ومن حيث كونه ينتقل عبر ذبذبات هوائية من المتكلم إلى السامع؛ وعلم وظائف الأصوات (La phonologie)، الذي يدرس الصوت الحامل لمعنى، أي الطريقة التي يؤدي بها الصوت الإنساني لوظيفته في اللغة، ودراسة الكيفية التي تنتظم بها الأصوات اللغوية في لغة ما. ترتبط بنية المعنى في العلامة اللغوية أكثر بعلم وظائف الأصوات، لأن الصوت يؤدي وظيفة دلالية أثناء الكلام، ويؤثر في المعنى: كالتنغيم، التفخيم، الترقيق، الوقف والوصل.

2- **علم الصرف (المورفولوجية):**

يدرس علم الصرف البنية الصوتية (الحروف) للكلمات في لغة ما، والبنية هي الهيئة التي تظهر عليها الكلمات، من حيث عدد الأصوات (الحروف) ومن حيث طريقة انتظامها. تؤدي هذه الدراسة إلى إظهار المعنى من خلال التركيب الصرفي للكلمة. إن

تحديد معنى **استغفر** يستدعي العودة إلى مادتها **غفر**، ثم معنى الصيغة **استفعل**، وعلم الصرف العربي يؤكد أن ما زيد بالهمزة والسين والتاء دل على الطلب، تضيف هذه القاعدة الصرفية معنى ثانيا أكثر وضوحا لمعنى المادة (**غفر**) في المعجم.

3- النحو:

يدرس النحو المعيار الذي يحدد موقع الكلمة في التركيب اللغوي، أي إنه يحافظ على استقامة المعنى في الجمل. فالصرف يدرس استقامة معنى الكلمة ذاتها، والنحو يدرس استقامة معنى الكلمة و/أو الكلمات في بنية الجملة، فـ "النحو يقوم برصد التغيير الذي يطرأ على أواخر الكلمات، وهناك علاقة تربط بين المعنى الدلالي والوظيفة النحوية لكل كلمة داخل الجملة"[14]. تتضح العلاقة بقوة بين التركيب النحوي والدلالة في هذه الآيات الكريمة؛ قوله عز وجل " إِنَّمَا يَخْشَى **اللَّــهَ** من عِبَادِهِ **العُلَمَاءُ** "(فاطر 28)، وقوله تعالى " وَإِذِ ابْتَلَى **إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ** بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ" (البقرة 124)، وقوله تعالى " أَنَّ اللهَ بَرِيءٌ من المُشْرِكِينَ وَ**رَسُولُهُ**" (التوبة 3)؛ فنصب لفظة الله ورفع لفظة العلماء في الآية الأولى، ونصب لفظة إبراهيم ورفع لفظة ربه في الآية الثانية، ورفع لفظة رسوله في الآية الثالثة يزيل اللبس الذي يمكن أن يكون في دلالة هذه الآيات.

4- المعجم والمعنى الموسوعي:

يعد المعجم المرجع الأساسي للمعنى، بحيث يتضمن المعنى العام لكل كلمة. وعندما تستخدم الكلمة في تركيب نحوي (مع غيرها من الكلمات)، تدل بحسب موقعها في هذا التركيب، لكننا لا نستطيع أن نفهم دلالتها التركيبية إلا إذا كنا على دراية بمعناها المعجمي؛ وبالتالي فإن دلالة العلامة اللغوية تستفيد من البنية المعجمية الثابتة، شريطة " أن يكون لها معنى في نفسها، وأن تؤدي معنى عندما تتركب مع غيرها"[15].

أما المعنى الموسوعي فإنه يتسع ليشمل الجنس والنوع والطبيعة والتاريخ وما إلى ذلك من المعارف المتعلقة بمبادئ العلوم والمعارف المختلفة، كما أن التأليف الموسوعي يعطي بعض النماذج الدلالية للمعنى. وفي بعض الحالات توضح المعاني بالصور والرسوم والخرائط. إن بعض التراكيب اللغوية التي نصادفها أثناء القراءة، أو بعض الكلمات لا نستطيع أن نفهمها إلا من خلال المعرفة الموسوعية؛ كما هو الشأن بالنسبة للأدب الحديث وبخاصة الشعر، حيث يتطلب تفسيره دراية كبيرة بالتاريخ

وبالتراث الإنساني. وبالتالي فإن المعنى الموسوعي يقدم للمتلقي جملة من الفرضيات والمعطيات القياسية، التي تمكنه من فهم وتفسير دلالة النصوص؛ ويُوصف هذا النوع من البحث الدلالي بـ علم الدلالة المعرفي(La sémantique instructionnelle)[16].

نستخلص من كل ما سبق، أن السيمياء وعلم الدلالة واللسانيات قد نشأت من خلال تطور التفكير حول المعنى؛ بحيث كان البحث عن المعنى وفي المعنى متضمنا في البحث اللساني منذ العهود القديمة. لقد ميز **أرسطو** بين الصوت والمعنى، وأقر بتطابق المعنى مع التصور الذهني، ومن ثم ميز بين الأشياء في العالم الخارجي، والتصورات (المعاني) والأصوات (الرموز أو الكلمات). كما درس الهنود القدامى العلاقة بين اللفظ والمعنى، وقسموا أنواع المعنى، بناء على الموجودات في الكون، إلى:

1- قسم يدل على مدلول عام أو شامل (رجل، حيوان)

2- قسم يدل على كيفية (طويل، أسمر)

3- قسم يدل على حدث (جاء، كتب)

4- قسم يدل على ذات (محمد)[17]

كما اهتم علماء العربية بدراسة بنية المعنى في مجالات مختلفة، وبخاصة في مجال علوم القرآن، ومن أهم موضوعات البحث الدلالي: معاني الغريب في القرآن الكريم- المجاز في القرآن- الوجوه والنظائر. كما ألفوا معاجم الألفاظ، ومعاجم الموضوعات. أسهم اللغويون العرب أيضا، إسهاما كبيرا في نشأة البحث الدلالي والدلائلي العربي، حيث كانت مجهودات **ابن فارس** في معجم "المقاييس"، الذي وضح فيه العلاقة بين المعاني الجزئية والمعاني العامة للمادة اللغوية. و**الزمخشري** في كتابه "أساس البلاغة"، الذي ميز فيه المعاني المجازية من المعاني الحقيقية.

وجهود **ابن جني** الذي حلل السمة الدلالية الموجودة في الكلمة التي تتكون من نفس الأصوات مهما تقلبت بنية هذه الأصوات، مثل: كلم، كمل، لكم، مكل، ملك التي تدل على القوة والشدة في هذه التراكيب الصوتية جميعها. ويجب أن نشير أيضا إلى جهود الفلاسفة المسلمين الذين درسوا دراسة وافية جملة من المسائل المتعلقة بمكونات المعنى، مثل دلالة اللفظ، دلالة المنطوق، دلالة المفهوم، تقسيم اللفظ بحسب الظهور والخفاء، الترادف، الاشتراك اللفظي، وما إلى ذلك من القضايا المتعلقة بالمعنى. كما يجب أن نشير إلى الدرس البلاغي العربي، الذي أولى أهمية كبيرة لمسألة المعنى، بحيث ميز بين

الحقيقة والمجاز، وحلل الأساليب اللغوية المختلفة (الأمر، النهي، الاستفهام...). ولعل أهم عمل في هذا المجال فكرة النظم عند **عبد القاهر الجرجاني**[18].

إن هذا البحث الإبستيمولوجي المختصر، لا يعني أن التصور السيميائي للمعنى قد تحددت معالمه ونظرياته في القديم، إنما هي إشارة إلى اهتمام العلوم المختلفة بموضوع المعنى، الذي كان ضمن هذه الأبحاث كما قلنا؛ لأن طبيعة العلم هي أن يضع نظريات ومفاهيم تَدرس وتُفسر المادة المتحقِّقة وما يمكن أن يتحقق في المستقبل. والآراء التي ناقشناها إلى حد الآن مبنية أساسا على مادة متجسدة في الواقع، كما هو الشأن بالنسبة للدراسات حول القرآن الكريم، والدراسات اللغوية والبلاغية العربية، والمعاجم ومتون اللغة، التي تُصنَّفُ بحسب الموضوع الذي تتناوله: علوم القرآن، النحو والصرف، المعجمية، البلاغة، علم الكلام وما إلى ذلك.

الحقيقة أن السيميائيات قد نشأت وتحددت معاييرها النظرية في العصر الحديث على أيدي باحثين في ميداني علوم اللغة والأنثروبولوجية؛ انطلاقا من فكرة أن الكلام والفكر مسألتان متطابقتان، كما رأينا عندما ناقشنا مفهوم العلامة أعلاه، ومن ثم أخذت البحوث اللسانية على الخصوص تهتم بقضيتي المعنى والدلالة، عندما فصلتهما عن الفكر الفلسفي (فلسفة اللغة). وفي أمريكا قدمت الأبحاث الأنثروبولوجية والسيكولوجية وجهة نظر جديدة لدراسة المعنى، بحيث قام الباحثون في هذين المجالين بتصنيف الحقول الدلالية، انطلاقا من دراسات لغوية مقارنة؛ كألفاظ القرابة، أسماء الأمراض، الألوان...إلخ. ويعد **ليفي ستروس** ألمع اسم في هذا المجال.

كما قدم اللساني **بلومفييلد** (**L.BLOOMFIELD**) منهجا لدراسة المعنى، يعرف بالنظرية السلوكية؛ على الرغم من أن معظم الدارسين اللسانيين الذين فسروا أعماله، رأوا بأنه أهمل المعنى من دراساته اللسانية. وقد استطاعت السيميائيات اللسانية أن تؤسس نظريتها، وتحدد موضوعها وغايتها، بعدما ظهرت اللسانيات التحويلية، والنحو التوليدي على يد **تشومسكي**[19]، الذي يرى بأن كل متكلم أصلي يملك حدسا إبداعيا لبنية لغته، يمكنه من إدراك الجمل النحوية من جهة، ومن فهم عدد لا متناه من الجمل (لم يتفوه بها من قبل) و التكلم بها من جهة أخرى؛ أي إن كل جملة نستطيع أن نفهمها في ضوء ما لم تقله هذه الجملة، ضمن الاحتمالات التوليدية التي تنتجها هذه الجملة.

لقد كانت هذه الخلفيات التنظيرية ضرورية، من أجل بلـورة رؤيـة واضـحة ومنهجية لمفهوم السيمياء أولا ومفهوم العلامة الدالة؛ كانت هذه المحطات كلهـا عوامـل أساسية لتقعيد علم خاص ببنية المعنى، الذي يبدو للوهلة الأولى أنه مسَـلَّمَة منطقيـة، أو تحصيل حاصل الكلام؛ غير أن الحقيقة ليست كذلك، بحيث –على الرغم من هذا الاهتمام بمسألة المعنى– إن مسألة وضع علم خاص بمادة معينة يتطلب جهودا كبيـرة، ومسـارا زمنيا قد يطول أو يقصر. قلت على الرغم من ذلك، إلا أن الأبحاث اللسانية حول مفهوم البنية، نبهت إلى وجود بنية عميقة توازي و/أو تقابل البنية السطحية التي تظهـر عليهـا الملفوظات اللغوية، ومن ثم أخذت السيميائيات تتجه نحو استغلال نتائج الدرس اللسـاني، وبخاصة ما يتعلق بمسألة التوليد الدلالي. أصبحت النظريات اللسانية والسـيميائية تهـتم بالخطابات المتحققة، كما تهتم بالخطابات المحتملة، وبالتالي فـ "إن الأبعاد التي اتخـذها البحث الدلالي الحديث عبر دراسات معمقة، أخرجت النظريـات الدلاليـة والفرضـيات العلمية اللسانية من مجال التخمين والتقدير إلى ميدان التحقيق والتطبيق، رسـمت إطـارا مفتوحا على المستقبل لمشروع دلالي أوسع يلج من خلال الدرس السيميائي إلى كل مجال من مجالات المعرفة والبحث العلمي"[20].

يتضح من هذا القول أنه يجب أن نميز بين البنية الدلالية والشكل المعبِّر عنهـا، لأن العلاقة بين البنيتين علاقة تشاكل، ولا يمكن أن نفصل بينهما إلا لأغراض تفسـيرية. كما يجب أن نميز بين الأشياء التي ندركها ونفسرها، فيما إذا كانت جزءا من العـالم، أم شكلا من أشكال التعبير عن هذا العالم. وبالتالي يجب، أن ننطلق مـن فرضـية وجـود مشاكلة بين مستوى التعبير ومستوى المعنى وسماته، لأن البنيات اللسانية تحتـوي علـى عوالم دلالية.

لقد قدمنا في هذا المؤتمر كلمة مختصرة حول إنتـاج المعنـى فـي الخطـاب السردي، ركزنا فيها على المربع السيميائي والبنية العاملية، وحاولنا أن ننبه إلى أهميـة هذين النموذجين السيميائيين في تحليل النصوص السردية، عندما يشغلهما الدارس عموديا (المربع) وأفقيا (العامل)، ليكتشف الكيفية التي يتطور بها السرد، أو أي نوع من الكـلام؛ قدمت إلينا أثناء المناقشة جملة من الأسئلة من قبل الطلبة بخاصة، ونظرا لضيق الوقـت آنذاك، وعدنا بالإجابة عنها في هذه الورقة، وفيما يلي وعدنا:

السؤال العام: حول وظيفة العامل في الدرس النحوي وفي الدرس السيميائي؟

نقول:إذا كانت وظيفة العامل في النحو هي تبرير استقامة المعنى، فإن وظيفة العامل في السيمياء هي تبرير إنتاج المعنى...

س: **مصباح وهيبة:** كيف يمكن أن نصنف النص الذي يحتويعلى السرد والوصف هل إلى نصوص ملفوظات الحالة أم إلى نصوص ملفوظات الفعل؟

ج: إن نظرية العامل تساعد على تصنيف الملفوظات، من أجل تحديد الغاية الجمالية للنص، فيما إذا كان يركز على الحالة كما هو الشأن بالنسبة للروايات السيكولوجية، أو يركز على الفعل كما الشأن بالنسبة لروايات المغامرات.. وقد يعتمد نص واحد الملفوظين.. فالعامل أداة تحليلية..

س: **زهية غشة:** تقول فيما معناه ما هي النظرية الأصلح للتطبيق على النصوص؟

ج: كل النظريات جزئية، ليس هناك نظرية شاملة؛ إنما يجب أن يختار الدارس نظرية و/أو نظريات يحددها المنهج الذي يختاره والغاية التي يسعى إلى تحقيقها؛ فالنظرية توفر الأداة والوسيلة، والاتجاه يوفر المنهج.. السيمياء توفر الأدوات ولا توفر المنهج..

س: **لحلوحي عبلة:** هل العامل يعمل وظيفة النقل إلى المعنى، أو يقوم بإنتاج المعنى مباشرة؟

ج: العامل يؤدي أثناء التلفظ وظيفة إنتاج المعنى مباشرة، لأنه حالة سيكولوجية تستدعي التكلم، لا يمكن أن نتصور كلاما يصدر من شخص، سواء أكان حقيقيا أم خياليا، من دون أن يكون هذا الشخص في وضعية سويو–نفسية معينة؛ هذه الوضعية هي العامل..

س: **أحمد التجاني سي كبير:** هل البرنامج السردي فعل واعي إرادي، يقوم به الأديب تحضيرا لروايته؟ أم هو فعل إبداعي لا شعوري باطني من طرف الأديب؟ قلتم الذات لا تنفصل عن الموضوع، فهل يمكن أن نعتبر الموضوع ذات فاعلة؟ نطلب مثال..

ج: مسألة البرنامج السردي، تتعلق بخطاطة الرواية و/أو الحكاية، فكل كاتب يهيكل نصه قبل إخراجه؛ وقد اهتم **جيرار جونيت** بهذه المسألة، ودعا إلى دراسة مسودات الكتاب، ومقارنتها بالنص المتجسد في عمل أدبي.. فالبرنامج السردي يعني توزيع الأدوار على الممثلين، وتوزيع اللغة على الممثلين وعلى الراوي؛ فالإبداع يكمن في اللغة وليس في برمجة توزيع هذه اللغة. قد يغير الكاتب برنامجه في موضع معين من السرد، لكنه يغير برنامج ببرنامج آخر وهكذا.. فالبرنامج المتحقق في النص السردي هو احتمال من عدد غير متناه من الاحتمالات التي يمكن أن يخرج بها النص.. أما اتهامنا بأننا قلنا الذات لا

تنفصل عن الموضوع، فهذا لم يرد في مداخلتنا، ما قلناه هو عكس ذلك.. قلنا إن السرد أو التلفظ هو علاقة بين ذات وموضوع؛ قد يتحقق إدراك الموضوع وقد لا يتحقق، وفي كلتا الحالتين فإن الذات تبقى ذات والموضوع يبقى موضوع. غير أن إدراك الموضوع يقوي المعرفة، ويحول الموضوع إلى جزء من الذات.. أنصحك بالعودة إلى منطق **بيرس** لتأسيس الفهم السيميائي للكون(الصحيح، الخاطئ، المحتمل)..أما المثال فالمجال لا يسمح بذلك، أعدك بتحقيق ذلك مستقبلا (في المؤتمر القادم إن شاء الله)

س: **زوبيري رشيدة:** ما الفرق بين أفعال الحالة وأفعال الحركة؟

ج: ببساطة فأفعال الحالة ثابتة، وأفعال الحركة متحولة.. كتب: حركة، خاف: حالة.. وهناك أفعال تشترك فيها الحالة والحركة: طأطأ رأسه..

س: **د/حليم:** إن السيميائية المعاصرة أحدثت ثورة منهجية في تناول النص؟ أرجو منكم تحليل هذا التوجه.

ج: سؤال كبير، لكننا نقول بأنه يجب التمييز بين المنهج والإجراء؛ فالسيمياء إجراء وليس منهجا، توفر للدارس أدوات التحليل في ضوء أي منهج.. وهذا ما جعل بيار زيما يدعو إلى منهج السوسيو–سيمياء (La socio- sémiotique)..

س: **سامية زيدي:** كيف تتمفصل أفعال الحركة في المستوى الأفقي؟

ج: المقصود بالمستوى الأفقي هو البنية التركيبية (النحوية)، وكلما استدعى السياق فعلا، سوا أكان من أفعال الحركة أم من أفعال الحالة، وضع في الموضع المناسب له.. مسألة التمفصل مسألة تركيبية..

س: **نصر الدين بن غنيسة:** حين الحديث عن إنتاج الخطاب الأدبي وربطه بالمستوى الإبلاغي في البنية العاملية، تجلى فيما يبدو لي خلط بين الملفوظ (Enoncé) والذي يندرج تحته المستوى الإبلاغي، وهو ما يقلبله في تفريعات **HELMSLEV** (شكل المضمون) وهو غاية السيميائية السردية الغريماسية وبين التلفظ Enonciation والذي يتضمن آليات إنتاج النص، وما يعادله من (شكل التعبير) الذي شكل مركز اهتمام **GENETTE**.

ج: السؤال غير واضح .. وأنا لم أتحدث عن الملفوظية، وإنما تحدثت عن إنتاج الملفوظات (أفعال الكلام)، ويجب أن نميز بين السيميائيات السردية والسيميائيات اللسانية.. ثم إن الخطاب لا ينتج، الخطاب معيار سوسيو–ثقافي، توجده الأعراف الثقافية

في المجتمعات عبر التاريخ.. الكتاب يحققون هذه الخطابات فحسب..هلمسليف لساني، جونيت بنيوي، غريماص سيميائي.. وهنا تكمن الفروق في استخدام المصطلح، إلى جانب الترجمات المختلفة للمصطلح الواحد.. أنصحك بالعودة إلى معجم السيمياء لرشيد بن مالك، المستوحى من معجم غريماص وكورتيس.. GREIMAS.A.J. et COURTES.J. <u>SEMIOTIQUE</u> Dictionnaire raisonné de la théorie du langage

س: **صياد عز الدين:** ما هي العلاقة الموجودة لتواصل المرسل والمرسل إليه؟ وهل هي علاقة تلازم الإبلاغ وتحقيق الموضوع المراد الوصول إليه بطرية سيميائية؟

ج: إن النموذج العملي الذي عرضته في هذه المداخلة هو النموذج التقليدي، الذي ينطبق على معظم النصوص السردية الكلاسيكية، في السرود الحديثة ابتكرت طرائق جديدة في ربط العلاقات العاملية؛ كأن يكون الإبلاغ بين المعيق والمرسل إليه أو العكس وهكذا؛ إنما الثابث في هذا وذاك هو هذه العلاقات (الإبلاغ، الرغبة، الصراع)، تتغير المواقع فقط يمكن أن تكون الرغبة نتيجة لتواطؤ المساعد والمعيق مثلا..

س: **عمامرة محمد:** هل الفعل كاف لجعل الباحث يحكم على النص بالصراع أو الرغبة أو الإبلاغ؟

ج: أقول نعم، لأن الفعل هو أبرز ملفوظ يفصح عن نوايا الشخص، وبخاصة في اللغة العربية التي هي في الأصل لغة فعلية.. إن ما يجب أن ننتبه إليه في حال تحليل النصوص السردية هو التمييز بين النحو القواعدي ونحو النص؛ لا يمكن أن يتطور السرد ليشكل نصا (رواية) من دون أفعال.. الفعل هو الزمن، والسرد خطاب زمني..

س: **سواسي صبرينة:** ماذا تعني بالمستوى العموي والمستوى الأفقي؟

ج: المستوى العمودي هو المستوى الاستبدالي (الموفولوجي)، والمستوى الأفقي هو المستوى التركيبي(النحوي).. فكلمة الصعود الأفقية لا تفهم إلا بكلمة النزول العمودية، أي التي تستدعيها الكلمة الأولى..

س: **دراري صليحة:** ماذا تقصد بالبنية العمودية للنص الأدبي. وهل توجد بنية عمودية في النصوص الأجنبية؟

ج: أنظر الإجابة السابقة.. ليس هناك نص وطني ونص أجنبي عندما يتعلق الأمر بالتحليل العاملي (السيميائي)، كل النصوص الأدبية متشابهة، يكمن الاختلاف في

خصوصية اللغة فقط، مثلا الجملة العربية تبدأ بالفعل والجملة الفرنسية بالاسم..أما البنية العاملية ونموذج المعنى هما أداتين تقنيتين لتحليل النصوص جميعها..

س: **الطيب قادري:** ما هو العامل الطاغي على علاقة الذات بالموضوع أهو الإبلاغ أم الرغبة أم الصراع، أم أنها ترد متساوية في وصف الحالة والفعل؟

ج: العلاقة الطبيعية بين الذات والموضوع هي علاقة الرغبة؛ غير أنها يمكن أن تتحول الرغبة إلى علاقة بين معيق وموضوع.. لم تبق وضعيات الفاعلين ثابتة في السرود الحديثة؛ إنما للكاتب الحرية في ربط هذه العلاقات.. الثابت فيها هو العلاقات الثلاثة (الإبلاغ، الرغبة، الصراع)..

س: **تبرماسين رميسة:** مما يتكون الممثل والموضوع في علاقة الثالثانية؟

ج: يجب مراجة نظرية **بيرس** المتعلقة بمقولات الوجود، إلى جانب ما ناقشناه أعلاه. فالممثل هو الوجود في ذاته ولحد ذاته (احتمال)، والموضوع هو الوجود في حد ذاته مرتبط بثان (شكل)، والمؤولة هي الوجود في حد ذاته مرتبط بثان وثالث (التحقق)..

س: **ذياب راضية:** هل تقصد بالرغبة في إنشاء اللغة دون هدف الإبلاغ لأن اللغة لا يتم إنتاجها إلا للتواصل والإبلاغ لذا ستعبر أن إنتاج اللغة يتم بجميع هذه الحالات؟ إذا كانت حالة الصراع فما هي الحالة التي تقابلها وضدها؟

ج: البنية العاملية متكاملة من أجل إنتاج السرد، أما على مستوى إنتاج الكلام العادي فيمكن أن ينتجه الإبلاغ أو الصراع أو الرغبة.. أي إن عاملا واحدا يكفي، كما هو الشأن بالنسبة للخطبة الدينية أو السياسية.. حالة الصراع تقابلها حالة الاستقرار، فالصراع ينشأ من حالة الاستقرار؛ لأن الحكاية تبدأ دائما من حالة سوية ثم تتأزم وهكذا..

س: **حمادة تواتي:** هل للمتلقي دور في إنتاج المعنى (بمعنى هل هو طرف في هذه العملية) ؟

ج: القارئ طرف أساسي في عملية التأليف، لكنه من الناحية العملية هو منتج الدلالة.. داخل كل نص قارئ ضمني.. أما القارئ الحقيقي فهو الذي يجسد حقيقة النص، وهذا مجال آخر للبحث والدراسة أتمنى أن نناقشه لاحقا ضمن ما يسمى سيمياء القراءة..

لقد ورد سؤال لا يحمل اسما، وهو سؤال غير واضح؛ أعتقد أنه يتعلق بالمستوى العمودي والمستوى الأفقي، وهذا التساؤل قد أجبنا عنه أعلاه، أتمنى أن يجد السائل جوابا فيما ناقشناه في هذه الورقة، وأتمنى النجاح والتوفيق لجميع الطلبة والباحثين..

هوامش البحث:

[1] غيرو، بيار. علم الدلالة. تر/ أنطوان أبو زيد. منشورات عويدات، بيروت، 1986. ص: 6
[2] أنظر المرجع نفسه، صص: 6-7-8
[3] أنظر المادة في : GREIMAS.A.J. et COURTES.J. SEMIOTIQUE -Dictionnaire raisonné de la théorie du langage
[4] غيرو، بيار. علم الدلالة. ص: 12
[5] المرجع نفسه، ص: 15
[6] أنظر : SEMIOTIQUE. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage، م.م
[7] ذكرها : رجب عبد الجواد إبراهيم. دراسات في الدلالة والمعجم. دار غريب، القاهرة، 2001. صص: 11-12
[8] المرجع نفسه، ص: 12
[9] غيرو، بيار. علم الدلالة. ص: 15-16
[10] (Charles Sanders PEIRCE 1839-1914)، عالم منطق أمريكي، يعرف بأعماله المنطقية الرياضية. وضع علم المنطق الثالثاني، المبني على ثلاثة قيم: الصحيح، الخاطيء، الممكن. وهو من رواد السيميائية، والظاهراتية، و التداولية.
[11] للتوسع أنظر: مقالة عادل فاخوري ، في مجلة دراسات عربية. العدد 6 أفريل 1986
[12] أنظر: رجب عبد الجواد إبراهيم. دراسات في الدلالة والمعجم. ص: 12 وما بعدها.
[13] أنظر: DE SAUSSURE, Ferdinand. Cours de linguistique générale. Ed. TALANTIKIT, Bejaia, 2002
[14] المرجع نفسه، ص: 18/17
[15] المرجع نفسه، ص:19
[16] أنظر الفصل الثاني من: ECO, Umberto. Sémiotique et philosophie du langage. Edition Française, P.U.F, 1988, p: 63
[17] أنظر: أحمد مختار عمر. علم الدلالة. ص: 17
[18] للتوسع أنظر المرجع نفسه صص: 20-21
[19] أفرام نعام تشومسكي(CHOMSKI,Avram Noam-1928) لساني أمريكي أعاد مناقشة الأسس المعرفية التي تقوم عليها اللسانيات البنيوية، ويقترح نموذج تحويلي لوصف وتفسير التراكيب اللغوية، في ضوء تصور سيكولوجية المعرفة وفلسفة اللغة. وهو مؤسس علم الدلالة التوليدي.
[20] منقور عبد الجليل. علم الدلالة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001. ص: 44-45

سيمياء الرحلة في الشعر الشفاهي
من حياة الرحلة إلى رحلة الحياة

الأستاذ: زغب أحمد
المركز الجامعي الوادي

مِنَ الْمُقَرَّر لدى علماء الأنثروبولوجيا، أن الذهنية الشفاهية تتسم بتفكير موقفي وسلوك عملي ، بسبب أن هذا الإنسان شديد الاتصال ببيئته الطبيعية والاجتماعية ،يفكر في موضوعه من خلال موقفه الشخصي المباشر منه، لا تفكيرا مجردا في الموضوع من حيث هو ، إنما من حيث ما ينبغي فعله إزاءه ،أو من مدى الصلاحية النفعية لهذا الموضوع في الواقع المعيش([1]).

والفكر الذي يكون بهذه المواصفات ينتج أدبا لا يكتسب معناه إلا من خلال السياق الوجودي الحاضر ،''فالكلمات تكتسب معانيها من موطنها الفعلي الملح الدائم ولا يكمن هذا الموطن في كلمات أخرى ولكنه يتضمن إشارات جسمانية وتنغيمات صوتية وتعبيرات بالملامح بالإضافة إلى كلية الموقف الوجودي الذي تجد فيه الكلمة الحقيقية المنطوقة نفسها دائما ،وبرغم أن المعاني الماضية شكلت معنى الحاضر بطرق كثيرة ومتنوعة لم تعد معروفة ، فإن معاني الكلمة تنبثق باستمرار من الحاضر''([2])

والشاعر الشفاهي ،في المجتمع البدوي الذي يعيش على الترحال الدائم إلى مواطن الكلأ والماء، مندمج في حياة الجماعة إذ لا حياة له إلا من خلالها ، يجدّ في السير إلى المنتجع الجديد ، ويفرح ويبتهج عند العثور على أسباب جديدة للعيش،ويحقق ذاته عند كل انتصار على الطبيعة القاسية التي تفرض عليه التنقل الدائم ،لا يكاد يفرغ من رحلة حتى يأخذ في التفكير بل والتحضير لرحلة أخرى ، حتى أصبحت الرحلة ليست وسيلة للوصول إلى المنتجع وحسب ، بل هي الغاية في ذاتها فلا نكاد نعثر على نص شعري في هذه المجتمعات إلا إذا كانت الرحلة السمة البارزة فيه.وذلك بسبب ما زعمنا في مستهل هذه الورقة من التفكير الموقفي العملي المباشر في الموضوع والارتباط الحميمي به .

فعلى الرغم مما في الرحلة من مخاطر تحدق بالبدوي الشاعر ،ومن مشقة فإنه يتوق إليها باعتبارها الوسيلة الوحيدة التي تحقق ذاته ، فمن الرحلة إلى مصادر العيش (= قيمة اقتصادية)إلى الرحلة إلى المكان المقدس (=قيمة ثقافية دينية)،إلى الرحلة إلى ربع

المحبوبة (= قيمة إنسانية واجتماعية) ،لا ينظر إلى حياته إلا من خلال الرحلة الموفقة التي يتمكن فيها من إنجاز المهمة المنوطة به ومجتمعه (=النجع) فلا عجب إذن أن ينظر إلى الحياة برمتها على أنها رحلة.

نحاول أن نطبق المنهج السيميائي على سمة الرحلة باعتبارها سمة بارزة تحتل فضائين : الفضاء الأول باعتبارها علاقة اتصال الذات بالموضوع ، والفضاء الثاني باعتبارها الموضوع نفسه.وذلك دائما من خلال النص الشعري الشفاهي.

نتناول نوعين من القصائد(♦♣) : في النوع الأول يكون الشاعر في حالة رحيل أو تأهب للرحيل لسبب من الأسباب السابقة،في هذه الحالة تكون الرحلة وسيلة للاتصال بالموضوع ،تبدأ القصائد بملفوظ حالة ، ناشئة عن علاقة انفصال يعبر فيها الشعراء عن المعاناة ، بسبب بعد الموضوع أو ابتعاده بعدا سحيقا فلا يسع الشعراء إلا أن يحضروا أنفسهم للرحيل في مسارات صورية تعبر عن الذات (حرقة الشوق ،معاناة من سهر الليالي، الحمى الشكوى من صدود المحبوب أو وعورة الطريق ...الخ)

حَيَّرْ نُومِي بِالسَّهَرْ لاَ لِي فـَتْرَةْ شَيَّنْ حَالِي وَالْبِدَنْ دَايِمْ فَانِيهْ
يِثْقُبْنِي مِشْعَالْ وُدْمُوعِي مَطْـرَةْ يُعْرُضنِي حُومَانْ فِي الْكَبْدَةْ صَالِيهْ
وَطْنُو جَانِي بْعِيدْ لاَ عِنْدِي قُدْرَةْ ظَهْرِةْ تَازَةْ شُورْ نَا سِرِّي نحكية
للفاس المعلوم سهل لي الخطرة بيها يفرح خاطري محبوبي بيه (*)

أو تعبر عن عنصر أوعناصر مساعدة كوسيلة قطع المسافة،كالفرس أو الجمل الهجين أو غير ذلك من الوسائل التي يتغنى بها الشعراء في مسارات صورية ،تشيد بالوسيلة المساعدة بحكم أنها أمله الوحيد المساعد على الرحلة ، في هذه الحالة تكون الرحلة موضوعا جانبيا ممهدا يحقق للشعراء الموضوع الرئيسي : الربع ، المحبوب ، الشيخ ...الخ

تَرْضَى لِي صَبَّارْ ضَارِي بِالْخَطْرَةْ أَزْرَقْ دَارْ بْدَارْ مِنْ صِيلَة نِرْضِيهْ
بِالْعدة متموم وركابو قمرة ومن عين الحساد مولا نا حاميه (*)

أو تعبر عن العناصر المعارضة كوعورة الطريق وأنواع الأراضي والأخطار المهددة كالوحوش والغيلان واللصوص والجبال...الخ

دُونُو حَالْ سْرَابْ وْحَمَايِدْ قَفْرَا وَقْنَاطِر ْتِحْرَاشْ لاَحْ الْغِيمْ عْلِيهْ
بَرْ تُسُكْنَهْ كَانْ لَغْوَالْ التِّنِّينْ وَالصِّيدْ صَهَّالْ

كَانْ وَحِشْ ونْعَامْ وَغْزَالْ وَالذِّيبْ وَالضَّبَعْ ينْجَالْ...الخ(•)

ينجم عن ملفوظ الحالة ، انتقال إلى الرحلة التي بدورها تحول للاتصال بالموضوع(فا=فاعل،م الموضوع، ∩ =اتصال ∪=انفصال، —— ∩ ←= تحول بالاتصال، ——∪← =تحول بالانفصال) وبذلك يكون الانتقال من الحالة إلى التحول كالتالي:

فا∪م ———← فا—∩ ← م

أما النوع الثاني ، فحين يستبد بالشاعر الشيب والهرم ويقيم في الحاضرة ، يشتاق إلى حياة النجع ،حيث كان يعيش بأحلامه وآماله ، يملأ الدنيا حركة ونشاطا، يتوق إلى الحياة حين تكون ذات مبررات قوية تملي عليه أن يحياها،يحلم بالرحيل إلى ربع الحبيبة ، بل يرحل فعلا لزيارة أقاربه وقريباته الذين سبقوه إلى المكان المعشب ، وهو في حالة طرب وسعادة لأنه ملتحق بهم لا محالة .

كل ذلك ينعدم في الحاضرة ،فلم تعد هناك أسباب كافية للحياة ، وكأنما الحياة نفسها ترتحل حين يرتحل النجع ويتركه لهمومه واليأس والشيخوخة يستبدان به.ومن ثم فالرحلة أصبحت معادلا موضوعيا للحياة ، والإقامة لم يعد بعدها إلا الموت:

وْتَوْ هَا كِي عُدْتِ قِيطَانَهْ وَالْبَابْ مْسَكَّرْ بِقْفُلْ
وْلاَ عُدْنَا نْشُوفُو بَعْضَانَا وْلَا حْبِيبْ عْلىَ حْبِيبَهْ يْطُلْ
وْلاَ بِنْتِ الْعَمَّةْ وْلاَ الْخَالَهْ حْبَابْ جمِلَةْ طَقِّتْهَا عْقُلْ
وْيَا وَخْذِي رَاحُو الرَّجَّالَة حَتَّى الْمَانَعْ بَكْرِي حْصُلْ
مَازَالَتْ كَانْ الدَّفَّانَةْ اللهْ أَكْبَرْ وَالْوَقْتْ وْصُلْ
رَحَلْ صَدّْ النَّجْعْ وْخَلاَّنَا وْهَزّْ جْحَافَهْ فُوقْ الْبِلّْ (♥)

أما رحيل النجع فهو تحول ينجم عنه ملفوظ حاله جديد يتسم بالكآبة والمعاناة، هذه المعاناة لم يعد سببها الافتقار إلى الموضوع ، إنما الافتقار إلى الرحلة نفسها إذ تحولت إلى موضوع بديل، فانفصال ذات الفرد (ببقائه في الحاضرة) عن ذات المجتمع(برحيله) إنما هو المعاناة ثم الموت.وهذا مايؤكد الذهنية الشفاهية المندمجة في الحياة الاجتماعية إذ لا يغادر الفرد مجتمعه طواعية إنما المجتمع هو الذي يرحل عنه ويتركه،وذلك حين يستنفد حظه من الحياة .(رَحَلْ صَدّْ النَّجْعْ وْخَلاَّنَا).

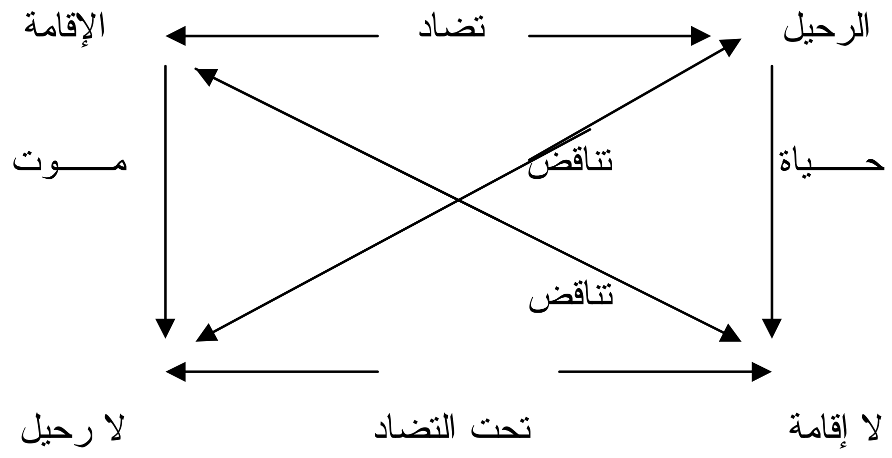
فا= الفاعل (الشاعر)م1= موضوع القيمة (النجع)

فا∩م1←فا — ∪ ←م1——←فا∪م1

ففي النوع الأول يعبر النص الشفاهي عن الشباب والقوة والعنفوان، أما في النوع الثاني فتعبر النصوص عن الشيخوخة والهرم وانتظار الموت المحتوم.

يلتقي موضوع القيمة في النوع الأول من النصوص بموضوع القيمة في النوع الثاني في أن كليهما يقيم علاقة تضاد مع الموت ، ففي الحالة الأولى يرتحل الشاعر والمجتمع كله من أجل الحياة في شكلها الاجتماعي أو الثقافي أو الانساني ، فموضوع القيمة لا تستقيم الحياة بدونه (ربع الحبيبة، ضريح الشيخ ،مواطن الكلأ والماء)، أما في الحالة الثانية فموضوع القيمة الذي يتوق إليه الشاعر ويعبر عنه بزمن الماضي من قبيل الذكريات الجميلة حين كان يتدفق بالقوة والحيوية والعنفوان فهو الرحلة نفسها، فقد كان يحياها في كل مراحل حياته الفاعلة ،يأمل أملا بعيدا في أن يعود إليه شبابه ، وتعود إليه رحلة حياته من بدء سيرها.

وعلى ذلك يمكن أن نقيم البنية العميقة للرحلة في النص الشعري الشفاهي كما يلي:



وما دامت الحياة رحلة دائمة،فهل يسعى الإنسان البدوي بهذه الحركة الدءوب إلى مصادر العيش ،ليحاول الانتقال إلى الأحسن والأفضل في هذا العيش ، ومن ثم تكون الرحلة في حركة متقدمة إلى الأمام في خط مستقيم قصد الغاية التي تمكنه من كفايته في الغذاء والأمان والاطمئنان على نفسه وماله وأهله وقيمه الثقافية، أم هي الحركة والتحول الدائمين بدون أن يكون له هدف أسمى وكأن التحول الدائم هو غايتة السامية.

وبعبارة أخرى هل للبدو فكرة واضحة عن التقدم والتأخر ، وعن الأسوء والأفضل ، أم أن ما لديهم هو فقط الحركة والتحول الدائم والصراع على مصادر الحياة، وبدون

ترحال لا يكون هناك هدف للحياة إلا الموت مثلما كانت للفلاسفة القدامى فكرة عن الحركة الدائمة التي سببها الصراع وهو الذي يؤدي إلى تحول الأشياء بعضها من بعض كما عند هيرقليط([3])

إن الحياة الاجتماعية القائمة على أواصر القرابة (النجع=العائلة الموسعة) والتنظيم الاقتصادي القائم على الرعي والتحويلات البسيطة ،لنتاج الغطاء النباتي والثروة الحيوانية ،والبيئة الطبيعية الصحراوية المجدبة التي تفرض الرحلة الدائمة إلى أراض جديدة كلما نضبت الأراضي الحالية ، والتكامل بين هذه الأشكال المختلفة للثقافة يرجح الخيار الأول ويستبعد عبثية الحركة،ذلك أن العامل الديني والتفكير فيما وراء الحياة الدنيا باعتباره الغاية الحتمية للرحلة ،حاجة لازمت البشرية في أغلب الحضارات([4])، ومن ثم تبرز في النصوص هذه السمة البارزة، وهي المقدس كموضوع رئيسي لكثير من الرحلات، أو داعم معنوي رئيسي لرحلات أخرى:

فمن أمثلة الأول:

مَقَامُو يزْيَانْ يرْهِبْ بِالنَّظْرَة   وْمِنْ شَافْ الأَسَدْ يَرْجَعْ عَنْ تَالِيهْ
بَابْ اللهْ مَفْتُوحْ فِي ذِيكْ الْحَضْرَةْ بِضْمَانَةْ الرَّسُولْ صَلَّى اللهْ عَلِيهْ
عَنْ بَابَهْ نِرْتَاحْ نُطْلُبْ يَافُقْرَا   سَعْدِ اللِّي أَتَاهْ بِالْخِيرْ يجَازِيهْ (*♣)

ومن أمثلة الثاني:

مِجَابَة تْحَفِّي   مَا يْجُوزْهَا خَاطِي خَفِيفْ مْعَفِّي
أَحَجَلْ كِمَا جَدْيِ الْغَزَالْ مْصَفِّي   وْعَنَّه خْزَامَى وْرَاحْلَةْ مَشْدُودَةْ
مِنْ بُكرْتَهْ نَايضْ عَلِيهْ مْقَفِّي   عْمَ ثُورْتَهْ **صَلَّى وْطَلَبْ مَعْبُودَهْ**
جَاتْ دُونْ مَبْرُوكَة مِجَايبْ كُوودَهْ(O)

أما الحياة الحقيقية فهي الرحلة ، التي تشتشف من باطن النص حسب الثقافة الدينية التي يعتقدها هذا المجتمع ،الرحلة عن الحياة الزائفة ،فهي متاع الغرور([5]) ؛لأن الموت يترصدها في كل لحظة، والانتقال إلى الحياة الخالدة التي لا موت فيها.

الدّنْيَا اللِّي وَرَاهَا الْمُوتْ يَقْطَعْ بِيهَا بِيتْ قَالْعَة وَالرِّيحْ تَذْرِي فِيهَا*

المراجع

[1] -: مع أن كلود ليفي ستراوس يقول منتقدا رأي مالينوفسكي الذي يرى أن تفكير الانسان البدائي تحت طائلة الحاجة : "L'univers est objet de pensée au moins autant que moyens de satisfaire les besoins"La pensée Sauvage. Plon Paris 1962.p.5

[2] - والتر أونج الشفاهية والكتابية ص112

♣♦ - القصائد التي اقتبسنا منها من شعر بادية سوف (الجزائر)وبادية المرازيق (تونس) والشعراء على التوالي معمر التغزوتي توفي 1973 ثابت الطويل المرزوقي توفي 1990 الصغير قدور بن على بن جموعة الحجاجي توفي 2000 وسعد بن غادة المصباحي الربعي توفي 1989.ومسعود السحيمي المصباحي الربعي توفي 1995

♣ - يقول الشاعر إن ذكرى أرقته وأذهبت النوم منذ مدة طويلة فساءت حاله وكاد بدنه أن يفنى ، وكأنما نار مشتعلة تتأجج في أحشائه ، ودموعه فهي غزيرة كأنها المطر وتتصهد الحرارة الشديدة في كبده ، لقد كادت هذه الذرى أن تفقده صوابه ،ويمكث الشاعر يعاني الحزن والألم حتى يلقى (شيخه) الذي تذكره وبسبب الشوق إليه كانت مظاهر المعاناة هذه التي وصفها.

* -يقول الشاعر لمخاطبه المفترض أنه يليق به من أجل هذه الرحلة حصانا قويا ألف السفر الطويل، من سلالة نقية شديد السواد إلى درجة الزرقة ، حظي بعدته الكاملة وركابه جديد وقد حصنه الله من عيون الحاسدين.

• في البيت الأول يقول : لقد حال بيني وبينه سراب كثيف وأراضي خالية ومرتفعات وعرة مكسوة بالغيم من فرط ارتفاعها .أما في البيت الثاني فيقول عن الأرض التي تفصل بينه وبين هدفه أن الغيلان والوحوش والذئاب والتنين والأسد والضباع كل هذه الوحوش تسكن هذه الأرض.

♥ يقول وها أنت ذي أصبحت مقيمة في الحاضرة والباب قد أغلق من دونك ، ولم يعد بالإمكان أن يرى الحبيب حبيبه، ولا الأقارب والقريبات من بنات العم والخالة فكل الأحبة حبسوا عن الترحال وأقاموا ، أما الرجال الصناديد فقد رحلو ،ولم يبق إلا الشيوخ الذين لم يعودوا قادرين على الرحيل ، ولم يعد إلا الموت فقد أزفت نهاية العمر

[3] - ينظر :حسين مونس الحضارة عالم المعرفة الكويت 1978 ص131

[4] - أغلب الحضارات الإنسانية تعتقد بوجود حياة أخرى بعد الموت، شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا إنكليزي – عربي م DEATH ص.244.

♣ - يقول إن ضريح هذا الشيخ ذو هيبة وجلال يثير الرهبة في نفوس الأعداء من مجرد االنظر إليه وفي تشبيه ضمني يقول إنه لا عجب في ذلك فمن يرى الأسد لا شك يعود من طريقه ، وفي حضرة هذا الشيخ أو عند ضريحة يفتح باب الله والضامن لقبول الدعاء هو الرسول(ص) نفسه.ويقول إنه يشعر بالارتياح لأن كل الدعاء مستجاب والفقراء هم الذين لا يؤمنون بكراماته وصاحب السعد من جاءه متوسلا فجزاؤه الخير كله.

[O] - مسافة طويلة ترقق الأقدام ،لا يقطعها إلا جمل هجين أبين خفيف طويل الوبر لم يستخدم في حمل الأثقال. كأنه الغزال وشدة عنه الرحلة وقيد بالخزامى فهو طوع راكبه ، صاحبه ينهض من الصباح الباكر معتمدا على الله وصلى ودعا أن يعينه الله في هذه الرحلة الشاقة.

[5] - هناك آيات كثيرة بهذا المعنى في القرآن الكريم للتزهيد في الحياة الدنيا والترغيب في الآخرة منها قوله تعالى (:وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور)) آية 20 من سورة الحديد.

♣ صيغة دعاء: قطعت الدنيا التي بعدها الموت،فكأنها خيمة مقتلعة والرياح تعبث بها من كل جانب.

الصورة في سيميولوجيا التواصل

الدكتور: جاب الله أحمد
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

1 ـ سيميولوجيا التواصل:

من بين التصورات السيميائية التي تستلهم سوسير، التصور الذي يمثله كل من مونان: "**Mounin**"، وبريطو: "**Preito**"، وبويسنس: "**Buyssens**"، وكرايس: "**Crice**"، ومارتينيه: "**Martinet**".

ويحكم هذا التصور مبدأ لا يرى في الدليل غير كونه أداة تواصلية، أي مقصدية إبلاغية، ويعنـي هذا أن العلامـة تتألف من عناصر ثلاثـة: الدليل، المدلـول، الوظيفة، أو القصد، وهؤلاء العلماء لا يهمهم من الدوال والعلامات السيميائية غير التواصل أو الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فقط، بل هناك أنظمة سننية غير لسانية، ذات وظيفة سيميائية تواصلية.

إن السيمياء حسب **بويسنس** تعني دراسة أساليب التواصل، والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده، أي أن موضوع السيمياء هو التواصل المراد، وبخاصة التواصل اللساني والسيميائي، وقد انتقد بعض السيميائيين: "بويسنس **Buyssens**، وبربيطو **Prieto** ، و جورج مونان": "**G.Mounin** " على نظرتهم هذه، ورأوا أن العودة إلى النظرية السوسيرية يحل إشكالية العلامة، لأن أصحاب هذا الاتجاه حصروا السيمياء في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، فذهب مونان إلى القول أنه ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السيميائية تطبيق "القياس الأساسي القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذ حصل التواصل[1].

إن الوظيفة الخاصة بالبنيات السيميائية التي تسمى بالألسنية هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية وإنما توجد أيضا في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنماط السننية غير اللسانية، ولذلك يمكن للسيمياء حسب بويسنس: "**Buyssens**" أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الأدوات المستعملة للتأثير على الغير. فالتواصل في رأي بويسنس هو ما يكون موضوع السيمياء[2]، وهناك العلامات العفوية والأمارات العفوية المغلوطة، والأمارات القصدية[3]، فالسيمياء تركز على الأنساق الدلالية التي تقوم على القصدية التواصلية، بل إن السيمياء "**السيميوطيقا**"، كما يقول بريطو "**Prieto**": ينبغي عليها أن تهتم ــ فيما يرى بويسنس ــ بالوقائع القابلة للتواصل ، وهو الذي يشكل موضوع السيمياء، والتواصل المراد هو من جنس التواصل اللساني، لأن هذا التواصل هو التواصل الحقيقي.

ويرى بريطو "**Prieto**" أنه من الممكن اعتبار سيميولوجيا التواصل قسما من سيميولوجيا تدرس البنيات السيميوطيقية مهما كانت وظيفتها، غير أن سيميولوجيا من هذا النوع ستلتبس بعلوم الإنسان منظورا إليها في مجموعها، حيث يبدو موضوع الإنسان جميعا هو البنيات السيميوطيقية التي لا تتميز فيما بينها إلا بالوظيفة التي تميز على التوالي هذه البنيات([1]).

ولسيمياء التواصل محوران، هما: التواصل والعلامة، وكل من هذين المحورين يتفرع إلى أقسام ويمكن أن يقسم التواصل السيميائي إلى: إبلاغ لساني، وإبلاغ غير لساني فإبلاغ "التواصل" اللساني يتم عبر الاستخدام اللغوي، فعند **سوسير** لابد من متكلم وسامع علاوة على تبادل الكلام عبر الصورة الصوتية والصورة السمعية، بينما لدى **ويفر وشينون** يتم عبر إرسال الرسالة من قبل المتكلم إلى المستقبل، وهذه الرسالة يتم تشفيرها وترسل عبر القناة، ويشترط الوضوح وسهولة المقصدية ــ قصد أداء رسالة ــ وبعد وصول الرسالة يقوم المرسل إليه"الملتقي" بتفكيك شفرات الرسالة وتأويلها.

أما التواصل غير اللساني فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة، وهي في رأي بويسنس تصنف حسب معايير ثلاثة:

أ- معيار الإشارية النسقية، حيث تكون العلامات ثابتة ودائمة كعلامات المرور.

ب- معيار الإشارية غير النسقية، عندما تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار الأول نحو الملصقات الإشهارية، والدعائية.[2]

ج- معيار الإشارية، عندما تكون العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله، كالملصقات التي توضع فوق وجهات المتاجر بغية ترويج البضائع، وضمن هذا المعيار الأخير، يوجد معيار آخر: الإشارية ذات العلاقة الاعتباطية، كالصليب الأخضر الذي يشير إلى الصيدلية.

وضمن هذا الإطار ندرج الصورة الإعلامية ، أو الصورة التلفزيونية والسينمائية، التي تمتزج فيها حاستي السمع والبصر والفؤاد، وفي هذا الإطار نتذكر الآية الكريمة التي تقول :﴿ إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا ﴾

2 ـــ الصورة في ظل العولمة والهيمنة الصهيونية.

الصورة هي جوهر الفنون البصرية ورغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر فاعتقلت عقله ومخيلته وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصورة ولا وعي الإنسان فغيرت حياة العالم فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق. وكما هو معروف فإن الأسئلة هي جوهر المعرفة، فالصورة هي ملتقى الفنون وهي العتبة التي يقف عليها المتلقي قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئي للعمل الفني. وقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث وكان لها تأثيرات كبيرة في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية.[3]

يقول عبد الله الغذامي في مقابلة أجرته معه أميرة القحطاني بتاريخ 05 أفريل 2006 :« في السابق كان الشاعر هو صوت الناس وهو المطلب الذي يطلبه الناس ولم يكن هناك غير الشعر وأمسيات الشعر ودواوين الشعر ورواية الشعر والمساجلات في الشعر إلى آخره، الآن هذا انتهى مع عصر الصورة دخلنا إلى مرحلة ثقافية وزمنية مختلفة تماما ولا بد حين إذ أن يكون النقد أيضا لديه القدرة على مواكبة هذا المتغير ولهذا السبب أصبح النقد الثقافي هو الصيغة الملائمة لهذا التغير الثقافي الضخم.» في الثقافة البصرية لا يعرف المتلقى مرسل الصورة بخلاف النص المكتوب، ففي الخطاب الشفهي المرسل مباشر وموجود، أما في مرحلة التدوين فإن المرسل هو نائب عن المرسل

الأصلي، وفي مرحلة الكتابة أصبح النص يستحضر مؤلفه بالضرورة ، ولكن في مرحلة الصورة سقط المرسل فأصبحنا أمام صور فقط وهذا تغير غير مسبوق في أي مرحلة سابقة فالصورة اكتسحت الصيغ الإرسالية الأخرى ليس بمعنى الإلغاء وإنما بمعنى البروز والهيمنة لأن الصورة لغة بذاتها والتأويل فعل لغوي فإذا كان التأويل في السابق حقا مقصورا على النخبة فإن الجمهور اليوم يستقبل الصورة من دون شرط لغوي ومن دون تأويل، من هنا يقوم المستقبل نفسه بدور التأويل، إذ توفر الصورة قدرات التأويل الذاتية ولهذا يتفاوت التأويل كما أنه أصبح في ثقافة الصورة فعلا مصاحبا لعملية الاستقبال وليس منفصلا عنها إذ يتم تأويل الصورة بطريقة ذاتية ومباشرة وفطرية وصافية.

و بهذا تم الاستغناء عن صاحب التأويل لأن النص الحديث "الصورة" ليس بحاجة إلى تأويل، خلاف الحال مع النص القديم "الكتابة" فلم يعد أحد بحاجة إلى معرفة المرجعيات والسياق والخلفية المعرفية واللغوية لكي يفهم النص الحديث. وهكذا جاء سقوط النخبة مدويا وارتفعت الأصوات هنا وهناك لرد الاعتبار للمثقف المبشر الذي كان يعتقد أنه يمثل ضمير الأمة، أو ذاك المثقف العضوي الملتزم بقضايا الشعب. في النهاية يمكننا القول إن الصورة هي أحد أوجه الغزو الثقافي الذي يستهدف احتلال العقل فهو أخطر من الغزو العسكري و علامة على ذلك أن الغزو العسكري يستمد قوته من آليات الإخضاع الخارجي بينما ييسر الغزو الثقافي آليات الإخضاع الداخلي مما يبدو كأنه تعمية للحال أو تجميل له.

وتوقع المبدع قد تجسد في عصر الصورة بأبرز أشكاله حيث أمكن التأسيس للغة بصرية يستحوذ من خلالها كليا على طاقة البصر، وقد حدث هذا الاستحواذ من خلال اعتقال العقل والمخيلة في دائرة البصر وعزل المتلقي عن محيطه وقد تطور هذا الأمر إلى تفاعل بين اللامرئي في الصورة ولا وعي الإنسان. ليس فقط بل أن الصورة بلغت من التأثير أن سحبت إلى منطقتها جميع أشكال التعبير تقريبا وبالرغم من أن الصورة هي جوهر الفنون البصرية إلا أن بعض هذه الفنون كما يستعين كثيرا بالكلمة والصوت للتعبير عن الماهيات التي يتوق إلى توصيلها.. أما الآن فالحال مختلف تماما.

كان المتلقي في الماضي يذهب إلى الصورة بحثا عن المعرفة لكن يبدو أن الأمر اختلف في العصر الحاضر، فقد اختلف الأمر كثيرا حيث أصبحت الصورة تأتي إليه دون

أن يستطيع مقاومة حضورها، ولهذا قال الفرنسي جان بودريار إن هناك علاقة نفسية بين الصورة وموضوعها، وعن إمكان وجود نقلة مضادة في هذه العلاقة فهذا يعود إلى الآليات النفسية التي تؤدي إلى ترويض الأعين، فهناك حالة من السلبية لدى الجمهور، حيث يؤدي الترويض إلى ذهول العقول بالصور وقبولها بما تحمله من مضامين وإملاءات وهنا يكمن الظفر الكبير الذي حققته تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات في أنها تتدخل بقوة في إنتاج وعي المتلقي من خلال فضاءات ثقافة الصورة، خاصة بنسختها الرقمية، دون أن يطلب أو يدري أن الصورة تعتدي علينا فعلا، فهي تقتحم إحساسنا الوجداني، وتتدخل في تكويننا العقلي، بل أنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية، فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغة التأثير تماما مثلما تدبر ردود فعلنا السياسية والاجتماعية وتؤثر في توجهاتنا الفكرية والثقافية وقد شهد تاريخ الصورة عدة تحولات في العصر الحديث.

وكانت بداية تلك المراحل منذ القرون الوسطى حتى القرن التاسع عشر حيث كانت الصورة في السابق تتحرك في مجال التلقي الجمالي.ثم انتقلت إلى مرحلة ثقافة الصورة، منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى سبعينيات القرن العشرين عندما كانت الصورة تتماهى في سياقات التلقي الحافلة بمرجعيات مختلفة، وتحديدا عندما فلحت مؤسسات صناعة الصورة– صناعة الثقافة طبقا للمفهوم الأصلي– في تحميل الصورة خطابا آخر يخدم استراتيجيات اقتصادية أو سياسية وهو خطاب يتخذ من الفن شكلا ومن التجارة أو التضليل روحا في سياق سعى منتجيه إلى إشاعة الوعي المعلب بتعبير هربرت شيلر.

ويشير ناصر كنانة إلى أن مرحلة ثقافة الصورة الرقمية منذ ثمانينيات القرن العشرين حتى تسعينيات القرن ذاته مرحلة غزو العالم والإنسان من داخله وسهولة تسويق التضليل، حتى جاءت مرحلة ثقافة ما بعد الصورة التي بدأت بالتشكيل في السنوات الأخيرة، في البحث عن رؤية جديدة بعد انعدام الثقة بين الصورة والمتلقي، وهي مرحلة الإفاقة من الصدمة التي دعت الباحثين إلى محاولة وضع مفاهيم جديدة لهذا الطوفان.

ويؤكد أن التطور الهائل في آليات صناعة الصورة أدت إلى تهشيم النمطية الثقافية للصورة بصفتها معادلا موضوعيا للحقيقة حتى أضحت الصورة متهمة بالتضليل الذي

تخفيه في جعبتها اللامرئية، ولعل الجوهر الأكثر إثارة يتجسد في إننا نتأمل العالم بشكل جديد من خلال الصور، ومن ثم نفكر ونفهم ذلك، نفهم أنفسنا بشكل جديد، إن التهديد الكامن يقع في أننا نضطر إلى إعادة تقويم أفكارنا كما لو أننا ظفرنا بالحقيقة أو في أننا ننطلق كليا من ثقافة الصورة في عمل من انعدام كلي للثقة، إن بيان انعدام الثقة بالصورة الفوتوغرافية بسبب رقمنتها، يضعف من اهتمامنا بالعالم من حولنا.

ويشير إلى أنه قد بلغت الصورة الفوتوغرافية حدوداً جعلتها خطابا مغايرا لما تظهره، إضافة إلى التطور الإبداعي الذي طرأ على قدرات المصورين في تثويرهم للعبة الضوء والظل لقد أصبح التصوير الفوتوغرافي في عالمنا بنفس أهمية الكلمة المكتوبة، إن لم يكن أكثر أهمية منها، وذلك لأنه خلق بعدا تاريخيا لم يكن موجودا من قبل، أي البعد البصري كما تتميز الصورة الفوتوغرافية حسب كونها ذات استقلالية بنيوية تتشكل من عناصر منتقاه ومعالجة وفق المطلبين المهني والجمالي اللذين يعطيان لها بعدا تضمينيا وتتوجه إلى المتلقي الذي لا يكتفي بتسلمها فقط بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي انطلاقا من مرجعية ثقافية حضارية. ويسترسل: أنه إذا كان مصورا فوتوغرافيا قد ركب صورة مخادعة عن الشرق العربي–الأردن– مستخلصة من ست صور مختلفة من بيئات مختلفة عام 1867 لم تكتشف ممارسته للتضليل قبل مرور مائة عام فإن قدرة الصورة الرقمية على التضليل ستكون لا ريب أكثر مضاءً في تأثيرها، وأطول عمرا كما يقول –هربرت شيلر– حيثما يكون التضليل الإعلامي هو الأداة الأساسية للهيمنة الاجتماعية تكون الأولوية لتنسيق وتنقيح الوسائل التقنية للتضليل على الأنشطة الثقافية الأخرى. ويؤكد أن التطور الهائل الذي ثور عالم الصورة يلتقي مع حقيقة أن ثقافة الصورة الرقمية –تحت سماء العولمة، أو الأمركة– جاءت إلينا لتزيح ثقافتنا أولا ولتعيد إنتاج وعينا تمهيدا لاستبداله بوعي آخر معلب ومن خلال هذه العملية، وتنشر رؤيتها بآليات تضليل مقاومتها وبكلمات أخرى يتم استخدام المرئي المبهر في الصورة للاستحواذ على عقل وخيال المتلقي بغية تمرير اللامرئي إلى خانة اللاوعي ليرسخ هناك بصفته صورة عن الحقيقة رغم اكتنازه بالتضليل.

أما الدكتور صبري منصور فيرى أن النص البصري في فن ما بعد الحداثة استكمالاً لمسيرة الحرية الخلاقة والمبدعة لفناني الغرب، فلم تختلف معالمه الرئيسية

اختلافا جذريا عن تجارب سابقة في فن الحداثة، وان كان قد تم الامتداد بها إلى آفاق أرحب وأكثر جرأة.

لقد كانت التعبيرية التجريدية التي احتوت على درجة من الديناميكية والحركة الداخلية هي أول الأشكال الفنية فيما بعد الحداثة ففرضت نفسها على الساحة الأمريكية والأوروبية باعتبارها النص البصري الجديد الواجب اتباعه بعد الحرب العالمية الثانية.

ويشير د. صبري إلى أن ملامح النص البصري فيما بعد الحداثة خلال الثمانينيات أظهر أسلوب الواقعية المفرطة أو ما فوق الواقعية "السوبريالية" فبعد هجر طويل لمعالم الواقع وللأساليب التشخيصية وبعد الإمعان في التغريب والإثارة والمغامرات التشكيلية زاد الحنين إلى اللوحة التقليدية مع إعادة النظر في تراث الماضي، ومن هنا قدم فنانو ما فوق الواقعية أعمالا تزيد في درجة واقعيتها عن آلة التصوير الفوتوغرافية وحيث أنه لا يمكن إعادة أساليب الماضي بحذافيرها، فإن فناني الواقعية الجدد رغم دقة التسجيلية في النقل عن الواقع- قد قاموا بالتركيز على وجهة نظر ناقدة لهذا الواقع وحاولوا إعادة إنتاج الحقيقة الواقعية بشكل أكثر دقة مما يمكن أن تقتضيه نظرة العين العابرة.

وفي الثمانينيات أيضا جسد النص البصري الجديد تحولا اتخذت فيه أشكاله تنويعات عديدة وقام هذا التحول على إدراك جديد ومختلف للعالم ولوظيفة الفن إذ قدم الفن المفاهيمي وجهة نظر فكرية ونظرية وجسدها بكل الوسائل والعناصر المتاحة، حيث كان يرمي إلى إعادة التعرف على الحياة المعاصرة بكل ما تشمله من عناصره، وخلال السنوات الأخيرة في القرن العشرين وصل النص البصري إلى أن يهجر صورته القديمة كلية، عندما أتاح العمل الفني المركب للفنانين فرصة إقامة بناء تشكيلي ثلاثي الأبعاد بالفعل، أي أن الأمر تحول إلى إجراء حوار تشكيلي حر، مع استعمال كل المواد والخامات التي يمكن أن تساهم في ثرائه الفني بدلا من التقيد بالشكل التقليدي للوحة المعلقة على حائط أو تمثال، كما وجد النص الجديد والمفاهيم الفنية الجديدة رداء مناسبا وأفكاراً عصرية والتي أنبتتها بيئة تكنولوجية وصناعية في الغرب مع تعاظم دور الكمبيوتر في الحياة المعاصرة.

ويشير د. منصور إلى أنه من حيث التجربة العربية لم يدرك بعض الفنانين أن تاريخ العالم ذاته كان نقيضا للتوجه نحو التجانس الثقافي، بل كان بالأحرى توجها نحو التمايز الثقافي أو التوسع الثقافي أو التعقد الثقافي واعتبروا أنفسهم امتدادا جغرافيا للأفكار الفنية الحديثة مما أسفر عنه نتاج من الحداثة الغربية وما بعدها.

ومع ذلك لم يعدم العالم العربي بعض النماذج الواعية التي أبدعت نصا بصريا حديثا يتسم بالاستقلالية ويشي بمعالم الهوية ويقدم لنا معاصرا ذا صلة بالثقافة المحلية الموغلة في التاريخ.

ويأتي في هذا المضمار ما تقدمه السينما العربية والفضائيات الإسلامية في مقدمة أنتاج ثقافة الصورة للدفاع عن الهوية الوطنية للأمة وتصدير صورتها المضيئة التي حاول الإعلام الأميركوصهيوني تشويهها في مصانع الصورة كهوليوود وفضائياتهم التي تقتحم بيوتات العالم المعولم .

لقد استفاد بعض العرب من تكنولوجيات صناعة الصورة الإعلامية واستخدموا تقنيات هوليوود نفسها. لقد كان المخرج العربي مصطفى العقاد من الذين حملوا هموم الأمة واقتحم به عالم هوليوود من خلال عدة أفلام نذكر منها على سبيل المثال : هالووين، الرسالة وعمر المختار.



(الصورة 1)

لقد استطاع العقاد (الصورة 1) وبعض رجال الأعمال العرب في الولايات المتحدة الأمريكية أمثال الكويتي محمد السنعوسي (الصورة 1) من إنتاج سلسلة أفلام الرعب التي تقوم على شخصية دموية من اليهود فإليهما يعود الفضل في إنتاج تيار القاتل المقنع

ــ أو المشوه ــ الذي لا يموت في سينما الرعب الأمريكية من خلال إنتاج " هالووين" سنة 1978. فمنذ ذلك الفيلم ونجاحه الكبير والمفاجئ ، ظهرت على الشاشة أفلام تنتمي إلى ذات التيار : قاتل مخيف مقنع يظهر في مناسبة ، يقتل ويذبح كما يشاء وفي نهاية الفيلم يبدو وكأنه قد مات ، لكنك تعلم يقينا أنه سيعاود الظهور مرة أخرى.

هناك بضعة أسس أرساها "هالووين" :

1. القاتل ارتكب أثناء صباه جرائم غامضة الدوافع. ألقي عليه القبض وأودع المصحة، هناك لم يتكلم مع أحد لأكثر من 15 سنة. وفي ليلة هروبه من المستشفى ــ وقد صار الآن رجلا قويا ــ عاد إلى بلدته ليقتل .
2. الليلة المعنية هي ليلة الهالووين ــ عيد البربارة ــ التي يحتفل بها المسيحيون.
3. اسم هذا القاتل هو "مايكل مايرز" اسم يهودي.
4. كاتب الفيلم "جون كاربنتر : فقط في الأحلام يمكن أن يستخلص المرء من "كابنتر" نفسه السبب في ذلك.
5. لقد شهد هالووين خمس حلقات أي : هالووين 1 ، هالووين 2، هالووين 3،(الصورة 2) هالووين 4، هالووين5.

مخرج الجزء الرابع من هالووين "داويت ليتل ، حين سئل عن السبب في أن "مايرز" ــ وهو بطل الفيلم ــ يهودي أعرب عن دهشته «لم أفكر في هذه النقطة من قبل» . أحد نقاد مجلة " فاراياتي" أثناء مراجعته للفيلم قال : « وهذه أول مرة يتم الإشارة إلى اسم القاتل في العناوين» .

ليلة البربارة، على أي حال ، كانت عنصرا تجاريا مساندا في نجاح " هالووين" ذلك أن الفيلم صار تقليدا يفتتح في كل عيد بربارة, وقد حاولت أفلام أخرى السير على نسقه فخرج مثلا " سانت فالانتاين" ليكون تتويجا مرعبا لتقليد مسيحي آخر ، لكن الفيلم ــ وعددا غيره ــ سقط في التجربة.

"هالووين 1" كان كذلك تقديما لـــ "هالووين 2" الذي كتبه "كاربنتر" أيضا، لكنه لم يخرجه هو ، وأخرجه "ريك روزنتال " غير أن عمله هذا لم يصل إلى ذات التأثير الذي أوجده هالووين 1 في الأنفس والأوصال.

غير أن الأيد اليهودية تتسلل إلى هالووين 3 الذي أخرجه " تومي لي والاس" لتخرجه عن خطه المعتاد وتحوله إلى عنوان فرعي هو " فصل الساحرات " ، ويتفق محمد السنعوسي ومصطفى العقاد بأنه كان غلطة ، فالفيلم خرج عن حكاية القاتل المقنع ليطرح مسألة اجتماعية مختلفة . الشرير فيها مصنع يورد وينتج أقنعة من يستخدمها يستلب وينفذ الأوامر التي تعطى له .كان خارج الإطار والخط بالفعل ، لكنه كان جيدا في خصوصيته.



(الصورة 2)

بعد الحلقة الثالثة من هالووين اختفى القاتل المقنع " مايرز " سبع سنوات ليعود من جديد في الحلقة الرابعة من هالووين سنة 1986 للمخرج "داويت ليتل"

واحتل القاتل مكانته من جديد بين الشخصيات الشريرة على

الشاشة وراح يمارس المزيد من القتل والإرهاب في ذات البلدة

التي كانت مسرحا لجرائمه في ذات تلك الليلة. وتشير صورة

جرائم هذا البطل القاتل مايرز إلى جرائم اليهود في فلسطين ولبنان من خلال مجازر دير ياسين ، وجنين، صبرا ، وشتيلا، و قانا ....

إذ ترمز تلك القرية التي تدور فيها أحداث الفيلم إلى قرى فلسطين ولبنان التي يزورها بين الفينة والأخرى القاتل اليهودي لينفذ فيها جرائمه البشعة من قتل وحشي وإبادات تجاهلها ويتجاهلها الإعلام الرسمي الأوروامريكي.

بعد ظهور هالووين إلى الوجود وشعور اليهود باستهداف شخصيتم فنيا اتجهوا للرد على الطريقة نفسها التي سار عليها هالويين ، فكان غمزهم عيد المسلمين الأسبوعي الجمعة وربطوها بالرقم 13 الذي يمثل في الأساطير القديمة رمزا للنحس فكانت سلسلة " الجمعة 13" والتي عرض منها ثماني حلقات تقوم حكايتها هي الأخرى على قاتل لا يمكن قهره فهو يواصل الحياة فيلما وراء فيلم وينتقم من الأبرياء بصورة وحشية قاسية . وهو أيضا مقنع .

في حين يكتفي" هالووين " بالتشويق الناتج عن حالة مرعبة ، مع قليل من العنف، نرى أن " الجمعة 13" يقوم على مشاهد دموية مفصلة لا قدرة لذوي الأنفس الصافية عليها، من خلال اعتماد المخرج " ستيفن هوبكنز" أسلوب بصري يتعامل على صعيد عال مع عقل المتلقي ولا يكتفي ــ كما في معظم الأجزاء السابقة ــ بالوصول إلى معدته وحواسه غير الذكية ، إنها معادلة صعبة نتج عنها أكثر أفلام الرعب الحديثة فنية وتحديا إلى اليوم .

بالمقارنة مع " جاسون" بطل أفلام " الجمعة 13" نجد أن تلك الأجزاء صارت من التعدد بحيث مرت الشخصية في اختلافات متعددة .

في لأصل كان "جاسون" صبيا في المدرسة ، لا أحد يحبه وذلك ولد عنده عقدة ، العقدة قادته إلى القتل ، المحيط كان دوما جمهورا من الصبايا والأولاد المراهقين . القتل كان فظيعا ورخيصا في بعض الأحيان ، لكن الإضافة التي جاء بها الجزء 08 هي في انتقال جاسون ووسائل انتقامه من البلدة الصغيرة إلى نيويورك ، صانعوا الفيلم أدركوا أنه ما عاد من الممكن البقاء في إطار البلدة الصغيرة وأن

عليهم الانتقال إلى المدينة ، جاسون وجد ضحاياه في أقبيتهم الفقيرة ومجاريها وأنفاق المترو..... وياله من عالم مثير.... لقد كان الفيلم في نظر الكثير من النقاد نظرة استشرافية لأحداث 11 سبتمبر في نيويورك , وتفجيرات أنفاق المترو ومحطات القطار في أوروبا .

يقول محمد رضا في صفحة ثقافة وفنون من جريد القبس بعد دراسته لهالووين و الجمعة 13 وغيرهما من أفلام الرعب مثل كابوس شارع إيلم ، مذبحة تكساس المنشـــــــارية : « إن المنافسة بين هذه الأفلام حادة وأرجو أن أكون مخطئا عندما أقول إن البساط يسحب من تحت قدمي سلسلة "هالووين"» ([4])

ويبرر ذلك بقوله : « يعمد صانعو " هالووين" (المنتج مصطفى العقاد وباقي المساهمين في التمويل) إلى الحفاظ على البلدة الصغيرة مسرحا للحدث، بينما صار من الضروري أن يتوجه الفيلم إلى تحديات جديدة في مدن أكبر. ثم يحرص هؤلاء على تحقيق سلسلة " هالووين" بأقل مقدار ممكن من الميزانيات، وهي خطة كانت تناسب السينما قبل عشر سنوات ، لكن جمهور اليوم صار أكثر فذلكة ورغبة في مشاهدة الخدع والمؤثرات السينمائية من قبل. » ([5])

ويأتي الفيلمان اللذان أخرجهما العقاد وقدم من خلالها صورة العربي والمسلم للغرب أحسن تقديم وهما : الرسالة وعمر المختار وكل منهما كان له كبير الأثر في نفوس المشاهدين في مختلف بقاع العالم إذ حدى الأمر ببطليهما وهو " أنطوني كوين " من إشهار إسلامه.

وفي هذا المضمار يشهد للسينما السورية والإيرانية بالسبق في توظيف تقنيات الإخراج لتقديم رسائلها الثقافية للآخرين.

3 ـــ الصورة الإعلامية وصناعة الرأي العام .

عملاً بالإستراتيجية المعروفة لكسب الرأي ، وهي إثارة المخاوف لدى المتلقي من أمر مكروه قد يحصل له ، أقر صحفيون إسرائيليون أن الإعلام الصهيوني

الموجه إلى داخل إسرائيل كان يعتمد إلى إيهام الذهن اليهودي بعقدة الخوف من العرب والتفوق التقني والكمي عليهم . ويصرح أولئك الصحفيون بأنه:" قد تم تحويل عقدة الخوف من العرب إلى أسطورة عملت وسائل الإعلام على غرسها في ذهن كل يهودي من أجل تنمية الشعور بالحقد والكراهية ضد كل عربي . ويصور الإعلام الإسرائيلي العرب همجاً متعطشين للدماء ، لا يفهموا إلا لغة القوة ، ومع ذلك تتمكن إسرائيل الدولة الصغيرة من هزيمتهم في كل حرب يبدءونها أو تضطر هي إليها للدفاع عن أمنها بفضل تميزها وتفوق جنودها" ([6])

وهناك حملات إعلامية منظمة موجهة إلى الرأي العام العربي لكسبه في سبيل تحقيق الأهداف الإسرائيلية ، فضلاً عن الإعلام الإسرائيلي الموجه إلى داخل إسرائيل لكسب الرأي العام . وتعمد هذه الحملات إلى إضعاف الروابط الثقافية والحضارية بين العرب وإلى الاقتناع بأن الحرب مع إسرائيل غير مجدية ، فالعرب هم الخاسرون أولاً وأخيراً والسلام مع إسرائيل لا يكون إلا بالتسليم لها .

وفي هذا الصدد ، يصرح صحفيون إسرائيليون أن الإعلام الموجه إلى العرب يحاول أن يصل بهؤلاء إلى الاقتناع بعدم الجدوى الخيار العسكري مع إسرائيل لتحقيق هدف نهائي يتمثل في المضي بالعرب إلى قمة اليأس من إمكانية التخلص من الأوضاع التي يفرضها عليهم التفوق الإسرائيلي ، ومن ثم تحطيم أي أمل في إمكانية تغير الواقع ، أو حتى التفكير في تحسين الظروف الموضوعية والاجتماعية والاقتصادية والصحية السيئة التي يعانون منها . ([7])

ومن أهم الأساليب التي اتبعها الإعلام الغربي عامة والأميركي خاصةً ، وذلك لكسب الرأي العام ، كان أسلوب التضليل الإعلامي ومن الأمثلة الكثيرة مثال حجب الأسباب الحقيقية لحرب الخليج عن الرأي العام . ومن الأساليب التضليلية التي اتبعتها الإدارة الأميركية لتبرير نقل ما يقارب النصف مليون جندي على بعد عشرات آلاف الكيلومترات من دولهم ، قامت الوسائل الإعلامية بتشويه صورة الرئيس صدام حسين وإثارة المخاوف من ازدياد قوته ومن ثم دغدغة عواطف الأميركيين بالأمور التي يعتز بها ويحافظ عليها ، ويعمل لأجلها كل أميركي وهي

الحرية والعدالة والنظام العالمي . ولقد نجحت وسائل الإعلام الأميركية في تعبئة الرأي العام ضد نظام الرئيس العراقي الذي وصفته بهتلر العرب ، الشيطان الصغير والمخرب الأعظم . ([8])

وكان من الواضح أن الإدارة الأميركية وبواسطة إعلامها المكثف أظهرت أن الأسباب الرئيسة للحرب هي الانتصار للحرية والديمقراطية والتخلص من القيادة النازية أو ما شابه ذلك ، والتي يمكن أن تدمر العالم لو تعاظمت قوتها . يعتقدون الأمريكيون أن الفرد الأمريكي هو الأقوى على الإطلاق وأقدرهم على مواجهة الصعوبات والتغلب عليها . وذلك نتيجة الصورة التي خلفتها الوسائل الإعلامية في ذهن الأميركي من خلال سيل من البرامج وهي :" الرجل المتفوق" **super man** " المرأة لمتفوقة "wonder woman" الفريق الأول "the a team" وغيرهم ... وفي هذه الأفلام يقوم الأمريكي في مواجهة أعنف المعارك ودائماً يخرج منتصراً بأقل قدر ممكن من الخسائر ومن الأساليب التي إتبعها الإعلام الغربي لكسب الرأي العام، وتبعه في ذلك قسم من الإعلام العربي ، إخفاء بعض الحقائق والتركيز على وجه واحد للقضية بدل مناقشة وجهتي النظر المتعلقتان بها .

وهكذا تبدو الصورة الشائعة عن العربي في الصحافة الغربية ضمن دراسة نشرها "مركز دراسات الوحدة العربية" بعنوان :" صورة العرب في الصحافة البريطانية". صورة تصف العربي على أنه مخلوق يتصف "بالأنانية" و "لا يعول عليه" . وصورة العربي في التلفزيون والسينما لا تقل عن صورته في الصحافة بشاعة إذ يبدو متعطشا إلى الانتقام ، قاسياً ، منحطاً ، مهووسا ، يبتز الأمم المتحضرة بواسطة النفط " ([9])

ونجد سعياً متزايداً ومتصاعداً إلى ترسيخ صورة "العربي البشع" في العقل الجماعي والثقافي الشعبي في البلدان الغربية . وهذه لا تطال المواطنين العرب في الدول التي صادقت الإتحاد السوفيتي السابق ، بل انه تطال الجميع بدون إستثناء ، سواء كانوا رعايا دول مناهضة للغرب أو حليفة وصديقة له ولقد ظهرت هذه الحقيقة في أعقاب حادث تفجير مركز التجارة العالمي ، إذ خلقت التعليقات في

الإعلام الأميركي بعبارات وتأويلات تحرض على العرب وعلى المسلمين وتؤجج المخاوف من " الإرهاب العربي " ومن " الخطر الإسلامي ". ([10])

ولا يثير الإستغراب أن قضية الإسلام كانت الأبرز في ما يشغل تقريباً جميع رؤساء الدول وكبار المسؤولين في الشرق الأوسط خلال السنوات الأخيرة ويوجد قلق كبير في شأن الطريقة التي يصور بها الإسلام في الإعلام الأميركي . ويرى معظم هؤلاء الزعماء ، وكذلك الجمهور العام ، إن بعض أجهزة الإعلام الأمريكية ومعلقين آخرين يعتمدون إظهار الإسلام بوصفه ديناً غير متسامح ومتطرفاً ، والدول ذات الغالبية المسلمة بإعتبارها غير جديرة بالثقة . وما يثير السخط خاصةً الإحساس بأن تعبير " الإرهاب " و " مناهضة الديمقراطية " يستخدمان كصيغة مرادفة للإسلام . ([11])

كثيراً ما لوحظ أن البعض قد أصبح يربط كلمة "الأصولية" ويفسرها على أنها الإسلام ، مثلما فعل ويلي كلايس ، سكرتير حلف الأطلسي ، وأن البعض يطلق مسمى "الإسلام" وهو يقصد "الأصولية" المقترنة بالعنف والتطرف والإرهاب ، مثلما فعل الرئيس الأميركي السابق ريتشارد نيكسون ، ورئيسة وزارة بريطانيا السابقة مارغريت تاتشر ، وأستاذ العلوم السياسية في جامعة هارفارد صامويل هانتنغتون . ([12])

وإذا كانت صورة العربي في الغرب واضحة وثابتة أو صورة "الأنا" العربية فهي نمطية وثابتة عن العربي والمؤكد أيضاً أن الغرب ساهم في صنع صورة العربي لدى شعوب أخرى غير عربية إذا أشارت باحثة يابانية إلى أن صورة العربي في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية اختلفت عن صورته قبل الحرب .

وكان السبب في هذا الاختلاف غير المبرر هو أن الأمريكيون قاموا بعد الحرب بوضع مناهج التعليم في اليابان ونقلوا إلى الكتب المدرسية اليابانية الصورة الأميركية عن العرب الموجودة في الكتب المدرسية الأمريكية .

فالمعروف عن صورة العربي في الغرب أنها توحد العرب وتتعمد عدم التمييز بين العرب والمسلمين ، وتتجاهل وجود عرب من ذوي الديانات الأخرى ، لا تعترف بالحدود السياسية للأقطار العربية وتغفل عن حضارات ما قبل الإستغراب وإنتشار الإسلام . وكذلك تستمر إسرائيل في تلقين أبنائها الكراهية والحقد ضد العرب وضد المسلمين . ([13]) أما في أميركا ، فيواجه العرب أزمة هوية ويصورون كشعب غير متحضر ومتخلف ، وقد رسمت أقلية سياسية في أميركا هذه الصورة للعربي لتشويه سمعته في الشرق الأوسط ([14])

الصورة النمطية (STEREOTYPE) للعربي في التلفزيون الأميركي وفي كتاب "العربي في التلفزيون" لجاك شاهين الصادر سن 1984 والي يغطي ثمانية أعوام من البرامج التلفزيونية بين 1975 و 1984 يشرح لنا كيف أن المنتجين والكتاب يصورون العربي على أنه شرير في مختلف البرامج التلفزيونية ، من الرسوم المتحركة للأطفال إلى أفلام الأسبوع المنتجة خصيصاً للتلفزيون .

فلا يزال الرجال العرب يظهرون على الشاشات كأصحاب بلايين أو مفجري قنابل أو قطاع طرق من البدو . أما النساء فأنهن يصورهن على إنهن راقصات شرقيات لا رأي لهن في أي شيء أو كائنات مجللات بالسواد يحملن من الأعباء ما يلوي ظهورهن والصور المستعرضة في كتاب "العربي في التلفزيون" حية اليوم أكثر مما كانت قبل إنتشار التلفزيون حوالي نصف قرن . ويكر جاك شاهين في كتابه الصور الكاريكاتورية عن العربي في مسلسل "صغيرتي مارجي" عام 1952.

ويشار إلى أن حروب الخليج ومحادثات السلام لم تغير الصورة التي لا يزال العربي في التلفزيون يفتقر إلى الوجه الإنساني . ولا تزال الصور المتوهجة والمواضيع المثيرة الطعام الأساسي للشاشة الصغيرة فالكره للعربي واضح جداً في نفسية المشاهدين . ويعتمد المنتجون تصوير العربي على أنه " غول " ومثال

عن الشخص الآخر المختلف . ويعرف منتجو التلفزيون المشاهدين بأوصاف منفرة ويضيفون على العربي صفة شيطانية نازعين عنه إنسانيته ([15])

الصورة الماضية والحاضرة إن التلفزيون أداة بيد المسيطرين على السوق وبيد دعة الفوضى ، أداة لغسل أدمغة الشعوب وتسخيرها لمصالحهم وأغراضهم ، ووسيلة لنشر مفاسد الأخلاق . ([16])

فصورة العربي القبيح في برامج الماضي يعاد بثها اليوم على أشرطة الفيديو ، تكرار باستمرار على التلفزيون وشبكات الكايبل . ونتيجة لذلك " تقيح " الصورة التقليدية الثابتة إلى جانب صور اليوم المؤذية والمهنية في عشرات الأفلام والبرامج الدرامية والكوميدية في فترة الإقبال اليومية الأكبر في التلفزيون . وكتب ناشر "ي نيوريبابليك قبل عشرة أعوام :" إن العرب كانت ضحايا النظرة التقليدية البشعة في الأعوام الأخيرة . والمقاييس عما يعتبر محترماً في تصوير المجموعات القومية أو العرقية أو التعليق عليها يجب أن تطبق على العرب مثلما تطبق على أي مجموعة أخرى ... إن الانتهاك الواسع لمثل هذه المعايير يهدد كل الضحايا المحتملين بالإهانة العنصرية ويجب أن يتم وضع حد لذلك ([17]) .

لكن ذلك لم يتوقف ولا يزال عرب تلفزيون الأمس يطوفون بحثاً إن فريسة على الشاشة الصغيرة وهو يظهرون في برامج مثل "الكل في العائلة" أي تيم (الفريق الأول) ، "بنسون" ، "تشارلز أنجيلز"، "كاغي ولا يسي" ، "هنتر" ، "ملفات روكفورد" ، وغيرها من البرامج الكثيرة .

وتوفر النظرة التقليدية تقريباً كل الصور التي يملكها الأميركيون في أذهانهم عن الرجل العربي ، فهو داكن البشرة يتكلم بلهجة مميزة يهدد بتدمير أميركا الشمالية ، لديه إيمان مختلف ، معاد لليهود والمسيحيين ، ولا يقدر قيمة الحياة البشرية . كما يوصف بأنه خاطف النساء الغربيات لشقراوات ، أو جبان يغير مبادئه حسب الظروف .

ومنذ سنة 1983 حتى يومنا هذا أستمر أكثر من 80 مسلسلاً مثل "الأميركي الحالم" ، "ماغنوم" . و"مهمة مستحيلة" و "جواسيس" بإعطاء الصورة السلبية عن العربي والمسلم .

وفي طلب من 193 معلم ومعلمة في المدارس الثانوية لخمس ولايات أميركية بكتابة أسم أي بطل عربي أو إنساني يعرفونه من خلال التلفزيون والسينما ، فذكر خمسة منهم أفلام "علي بابا" و"السندباد" أما المعلمون 287 الآخرون لم يكتبوا شيئاً .

والصورة النمطية للعربي حاضرة دوماً وظاهرة في مسلسلات جديدة وفي عشرات من المسلسلات المعادة وتعلم برامج "الترفيه" هذه المشاهدين من يكرهون ومن يحبون وهؤلاء لا يبلغون ما يزيد على 100 مليون مشاهد في إنحاء الولايات المتحدة .

ويصل تشويه صورة العرب إلى أقصى درجاته في برامج الأطفال التي يقدمها لتلفزيون الأميركي . فهذه توحي للأطفال بأن العرب قوم أشرار ومغفلون ويبدو هذا واضحاً في أفلام الرسوم لمتحركة ، خصوصاً تلك التي تجذب ملايين الأطفال الأميركيين إلى شاشة التلفزيون صباح أيام السبت من كل أسبوع . فلا يحدث مطلقاً أن يظهر في هذه الأفلام بطل عربي يمكن أن يعجب به الأطفال ويتحمسوا له وبدلاً من ذلك أنهم يشاهدون كيف الأشرار بمضايقة أبطالهم (أي ألأبطال الذين يعجب بهم الأطفال الأميركيون) . الذين ينتصرون على العرب في نهاية الأمر . وغالباً ما يقوم العرب الوضعاء بأسر معبودي الأطفال في أفلام التلفزيون ويهددون بقتلهم . ([18])

فمن خلال ما قدمه جاك شاهين ، أستاذ وسائل الإعلام في جامعة ILLINOIS من تحليل دقيق في هذا الموضوع نستطيع أن نخلص أن صورة العربي في تلفزيون الولايات المتحدة الأميركية نمطية لم تتغير من الخمسينات وحتى بعد المفاوضات ومرحلة السلام وهي تدرس للأطفال من نعومة أظافرهم

الشخصيات العربية الفاسقة في الأفلام السينمائية الغربية.

السينما هي من الوسائل الإعلامية الفعالة في تكوين الرأي العام ، ويقع على الأفلام السينمائية مسؤولية خلقية بالنسبة للأفراد المجتمع لأنها موجهة إلى جميع الطبقات ، وتصل إلى أماكن لا تعرف أنواعها أخرى من الفن واستطاعت الصهيونية أن تجعل من السينما سلاحاً فعالاً في التأثير على الرأي العام العالمي للتعاطف مع قضية اليهود في فلسطين . وهناك مئات من الأفلام تمكن بها اليهود من تكوين رأي مضاد للعرب في أوروبا وأميركا ([19]).

فمثلاً هناك الفيلم المشهور "الظل الكبير" والذي يشترك في تمثيله عدد كبير من أشهر نجوم هوليود منهم (كيرك دوجلاس ، بول يوينر ، فرانك سيناترا ، سينتا بيرجر) . والفيلم في ظاهرة يحاول تخليد أحد الضباط الأميركيين (ماركوس دوجلاس) ، الذي تطوع لمساعدة الجيش الإسرائيلي في عامي 47-1948 ومات هناك .ولكن الحقيقة الكامنة في ثنايا الفيلم ، هي محاولة الغرب والعالم كله بأن حق اليهود في فلسطين حق أصيل ، والأخطر أن الفيلم يصور أن العرب أنفسهم يعرفون لك ، وكانوا يساعدون اليهود الموجودين في فلسطين لكي ينتزعوا من العرب ها الحق .

من هنا استطاعت السينما الأميركية خلال عهدها الفتي أن تخلق صورة نمطية عن العرب والمسلمين وجعلت منهم شخصيات فاسقة . ويحظى موضوع العرب باهتمام السينما الأميركية منذ فترة طويلة . وكما تقول دراسة قام بها لورانس ميكاليك بلغ عدد الأفلام الأميركية المنتجة في السبعينات ، وعالجت موضوعات تتصل بالعرب . وهي سبعة وثمانين فيلماً على الأقل . وتنقسم إلى نوعين رئيسين : الأول : يمثل أفلام الميلودراما ، والمغامرات العجيبة التي يدور معظم أحداثها في الصحراء .

وكانت أعمال العنف وفرط الشهوة الجنسية من الصفات الأساسية التي التصقت

بالعرب من هذه الأفلام . فالعرب يقومون باختطاف النساء الأوربيات الأصل ، أو يظهرون في صورة جيش من الفرسان الهمج المتوحشين يهاجم بعض نقاط المراقبة بوحدات جيش أجنبي يدافع عن نفسه بطريقة بطولية . أما النوع الثاني من هذه الأفلام ، فيمثل تلك الأفلام الكوميدية المضحكة المبتذلة التي يظهر فيها العرب في صورة شخصيات طيبة القلب ، لكنها مخبولة العقل أو في صورة أشرار معتوهين ، مثال فيلم أميركي هو "حريم" ويمثل عمر الشريف دور السلطان الذي يخطف ويشتري النساء الأجنبيات خاصةً ويضعهن في جناح حريمه ليطفئ غرائزه الجنسية.

وكذلك فقد قدمت هوليود النزاع العربي – الإسرائيلي بأسلوب أفلام رعاة البقر المشهورة . ويبدو واضحاً في الأفلام التالية : " Exodus " , East a " giant shadow " , Judith" . ويظهر العرب في كل هذه الأفلام في صورة المتوحشين ، في حين يظهر الإسرائيليون في صورة قوم طيبي القلب . ([20])

ففي فيلم "جهاد في أميركا" لستيفن إمرسون ، يصور لنا أن الأصوليين يربون الأطفال على الحقد وذلك من خلال لقطة لذلك الطفل الفلسطيني في المخيم الصيفي بشيكاغو الذي يقفز أمام الكاميرا هاتفاً "سأذبح اليهود".

لقد اهتزت صورة أمريكا منذ هجمات 11 سبتمبر وحرب الخليج فلم تعد الدولة التي لا تغلب فقد ضربت في عقر دارها ولم تستطع حماية نفسها من الهجمات ، كما أربكها صور نعوش جنودها الذين يعودون من العراق ، فلم يصبح الجندي الأمريكي ذلك الذي يخوض الحروب في شتى بقاع العالم ويخرج منتصرا دون خسائر، كما جاءت حرب لبنان لتفضح زيف الإعلام الصهيوامريكي من خلال ثقافة الصورة التي برع في تشكيلها مقاتلوا لبنان، وأجاد تقديمها الإعلام الحربي لحزب الله إذ كانت الكاميرة تسير جنبا إلى جنب مع راجمات الصواريخ ومع الاستشهاديين في عملياتهم والمقاومين في هجماتهم وتفجيراتهم لعتاد وجنود الغاصب الإسرائيلي مما أربكهم وهزمهم شر

هزيمة وخير مثال على ذلك تلك الصور التي كانت مجموعة المنار تبثها للدبابات الإسرائيلية وهي تنفجر والجثث وهي تتساقط وتحمل على متن الطائرات إلى الكيان الإسرائيلي ، وصور الجنود وهم يتباكون من هول ما شاهدوه في لبنان ، وصور المستوطنات وهي تدك بصواريخ حزب الله.

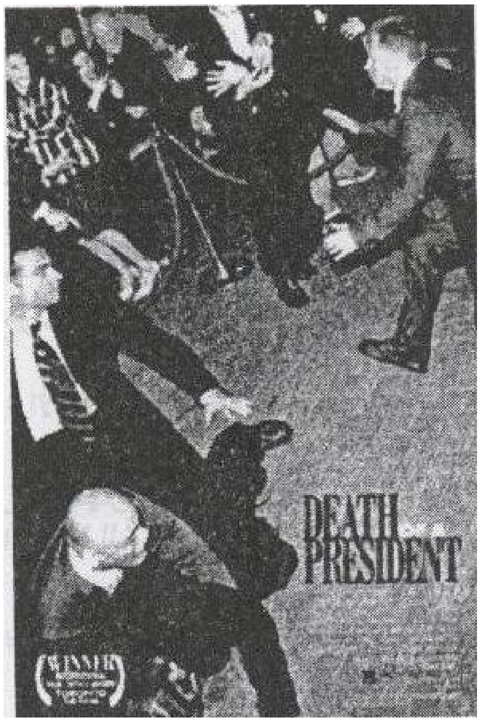
تلك الصور كانت ذات حدين حد موجه للعدو إذ قذفت في قلوبهم الرعب وجعلتهم يعيدون كافة حساباتهم ، والحد الآخر موجه للرأي العام العربي إذ أعاد زرع الثقة في نفوس الشعب العربي والوجدان الإسلامي ، وحتى في نفوس أولئك الحكام الذين كانوا يشككون في انتصار أحد من العرب على إسرائيل, ونصحوا المقاومة بالاستسلام قبل بداية الحرب وأثناء الحرب ، والسير على خطاهم التطبيعية. وأكثر من هذا فقد قال زعيم حزب الله السيد حسن نصر الله في مقابلة تلفزيونية بثتها قناة الجزيرة : « كنا ننصب أفخاخا إعلامية للعدو الإسرائيلي إذ كنا بعد كل عملية عسكرية نلحق فيها خسائر بالعدو الإسرائيلي نصرح بها وبما لحقه من خسائر ، وننتظر إلى أ ن يبادر العدو إلى تكذيب الخبر ، فنبث شريط الفيديو الذي تابع العملية وصورها » لقد كانت الكاميرا تسير جنبا إلى جنب مع البندقية ، ومثل هذا نجده أيضا في الثورة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي .

إن متابعة القلم للسيف ليس وليد الساعة في الفكر الإنساني وإنما هو قديم قدم الإبداع الإنساني ، فلو ذهبنا إلى تراثنا الأندلسي لوجدنا الأدباء يحتفون بهذا الموضوع أيما احتفاء فهذا ابن برد الأصغر يكتب إلى أبي الجيوش ابن أبي عامر برسالة ينبهه فيها إلى خطورة السيف والقلم في المعركة، سماها رسالة السيف والقلم أجرى من خلالها مناظرة بين السيف والقلم وتوصل في نهايتها أن لا غالب ولا مغلوب بينهما، وإلى ضرورة اتحاد هما في الدولة وقد اجتمع في يد أبي الجيوش الذي هو أمير سيف وأمير قلم.

لقد شعر منتجو ثقافة الصورة في أمريكا وأوروبا بخطر الإنتاج العربي في هذا المجال فاستثمروا الشخصية العربية في إنتاجهم السينمائي على غرار الفيلم البريطاني "

موت الرئيس " DEATH OF PRESIDENT للكاتب والمخرج غابرييل راينج (الصورة 3) ومن خلال ملصقته نجد صورة كبيرة للرئيس الأميركي جورج دبليو بوش علىخلفية سوداء، في أسفلها تاريخ يشير إلى سنة ميلاده وآخر الى وفاته. الناظر من قرب الى تفاصيل الصورة سيعثر على تاريخ آخر هو 27 تشرين الأول/أو أكتوبر وعلى أسماء ممثلين ومخرجين. إذا هذا ملصق لفيلم وليست نكتة ثقيلة لأعداء الرئيس. الملصق يخص الفيلم البريطاني الجديد "موت رئيس" Death of a President الذي افتتح الشهر الفائت في مهرجان تورونتو السينمائي حيث حاز جائزة النقاد الدولية وعثر على موزع له في الولايات المتحدة الأميركية هو "نيوماركت فيلم". ولكن الملصق المذكور ليس جزءاً من الحملة الدعائية للفيلم في أميركا وإنما في كندا حيث ردود الفعل أقل حدة لأن لا خلاف هناك على لا شعبية بوش كما قال أحد أصحاب صالات السينما في كندا. على أن الموزع

يواجه صعوبات كبرى في عرض الفيلم في الصالات الأمريكية بسبب موضوعه وبسبب توقيت عرضه أيضا الذي يصادف قبل أسبوعين فقط من الانتخابات النصفية. يعلق مايك كانبل رئيس مجلس إدارة "ريغال غروب انترتاينمنت" أكبر سلسلة صالات سينمائية قائلاً: "نجد انه ليس لائقا عرض فيلم يصور اغتيال رئيس مازال في سدة الرئاسة بصرف النظر عن مواقفنا السياسية." أما سلسلة الصالات المنافسة "سينيمارك USA) فتميل أيضا إلى عدم عرض الفيلم.تدور أحداث الفيلم في العام 2007 بعد تمرير ما يسمى "الخطة الوطنية 3"، ويبدو كوثائقي تلفزيوني إلى أن تحدث نقطة التحول الدرامية. الكاتب والمخرج غابرييل راينج يخلط بواسطة التقنيات الرقمية صوراً حقيقية للرئيس بوش مع مشاهد تمثيلية لاغتياله وتداعيات ذلك. يصور الفيلم أميركا بقيادة ديك تشيني ولكن التركيز هو على بحث الشرطة الفيدرالية عن القاتل الذي يشتبه انه سوري الأصل. موزعو الفيلم يقولون انه بعيد من أية دعوة للعنف بل بخلاف ذلك يدعو إلى التعاطف مع بوش!([21]) وهذا هو المغزى من جعل القاتل عربي من سوريا.



(الصورة 3)

الهوامش:

(1)– عواد علي، معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المرجع السابق، ص: 85.
(2)- مارسلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 38.
(3)– حنون مبارك، دروس في السيميائيات، المرجع السابق، ص: 73.
1- –حنون مبارك، دروس في السيميائيات المرجع نفسه، ص.74
2- بييرجيرو، علم الإشارة، المرجع السابق، ص: 62.
3- ثقافة الصورة في زمن العولمة علي ناصر كنانة
4- محمد رضا . من هو مايكل مايرز........... ولماذا يقتل ولا يقتل؟ القبس العدد 1423 . الخميس 1989/9/14م
5- المرجع السابق.
6- علي عبد الحسن رزق . دور الوسائل الإعلامية في صناعة الرأي العام . مجلة المنطق . العدد 107. ربيع 1994م.

[7]- المرجع السابق
[8]- محمد سبيلا. نزاع ثقافة الكلمة والصورة. جريدة الحياة . ملحق الأفكار. 29تشرين الثاني 1994م.
[9]- سامي مسلم . صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية. مركز دراسات الوحدة العربية . الطبعة 02. بيروت . حزيران 1986م.
[10]- رغيد صالح. العربي البشع وانفجار مركز التجارة العالمي. جريدة الحياة 1993/03/29م.
[11]- جورج كاكغنفون. الإسلام والإعلام الأميركي . جريدة الحياة . 1994/11/10م.
[12]- فؤاد عبد السلام القارسي. الحقيقة والتجني على الإسلام في إعلان ويلي كلايس . 18 نيسان 1995م.
[13]- جميل مطر. بين صورة الأنا العربي وصورة الآخر الغربي. جريدة الحياة 10نيسان 1993م.
[14]- العرب في أمريكا. جريدة النهار .10أيار 1995م
[15]- جاك شهين . الصورة النمطية للعربي في التلفزيون الأميركي. جريدة الحياة . 9حزيران 1993م.
[16]- فيكتور باسل . الشرق يهب والغرب يأخذ ويحرف. جريدة الحياة 9 تشرين الأول 1993م.
[17]- جاك شاهين. جريدة الحياة . مرجع سابق.
[18]- رتو بيت . صورة العرب السيئة في الولايات المتحدة الأميركية: غياب اللوبي العربي.جريدة الحياة.20 كانون الثاني 1994م .
[19]- فتحي الأبياري . الرأي العام والمخطط الصهيوني . دار المعرفة الجامعية. ص 42.
[20]- أحمد رأفت بهجت. الشخصية العربية في السينما العالمية. مطبوعات نادي القاهرة للسينما. ط01 . 1988م. ص 96.
[21]- اغتيال الرئيس بوش في سيناريو متخيل .المستقبل - الاحد 15 تشرين الأول 2006 - العدد 2417 - ثقافة و فنون - صفحة8

الاتجاهات السيميائية المعاصرة
نموذج غريماسي على مقطوعة نزارية

الدكتور : بومعزة رابح
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

تمهيد:

إن ارتباط اللغة بالإنسان بوأها مكانة عالية ، فكانت جديرة بالدرس و التحليل . و لقد حاول الباحثون على مر العصور إبراز أسرارها و كشف غموضها و سبر أغوارها و معرفة أدوارها التي تؤديها في مختلف مناحي الحياة ، و ذلك بالاعتماد على أسس علمية انطلاقا من أن اللغة نشاط إنساني معقد يصعب تفسيره بنظرة أحادية . فكان من اللزوم البحث عن تضافر عدة مناهج . و لعل أخصب المناهج و أنسبها و أشدها تعلقا بالأدب هو المنهج الوصفي اللساني ، و مرجع ذلك إلى النتائج العلمية التي حققها في دراسة اللغة التي تعد ظاهرة إنسانية اجتماعية قوامها عناصر لغوية محكومة بقوانين محددة و معقدة .

و قد مكنت هذه الوجهة التحليلية من دراسة العمل الإبداعي لأنها تساعد على استكناه أسراره وكشف بهائه . ومما قوى الارتباط بين اللسانيات و الأدب هو التقاؤهما من حيث الموضوع و الهدف . و إذا كانت اللسانيات تعتمد اللغة مجالا للدراسة ، فتكشف الغطاء عن بنيتها و تفاعل عناصرها و قواعدها التي تحكمها ، فإن الأدب يستعمل هذه اللغة أداة للتعبير عن فنون الحياة المختلفة.

ثم إن اقتراب اللسانيات من الأدب من شأنه أن يوسع النظريات اللسانية و مناهجها و يزيدها تطورا و انفتاحا و دقة و موضوعية ، إذ إن الأدب هو الذي يمدها بالمادة الثرية التي تسهل الوصف وتعين على التحليل ..بيد أن التحليل اللساني قد يقف

عاجزا عن الوصول إلى السمات اللسانية العالية المجسدة في النص الأدبي فيلجأ حينئذ إلى بديل آخر قد يدرك هذه الخصوصيات و هو السميائية.

قبل أن ونعرض للاتجاهات السيميائية نلفت الانتباه إلى ملاحظتين خطيرتين .

مؤدى الملاحظة الأولى هو أن لغة النص الأدبي ليست هي اللغة نفسها التي نجدها في غير النص الأدبي ، ذلك أن النص الأدبي يوظف نوعين من البنى اللغوية،بنى لغوية مغلقة دواليها على أقدار مدلولاتها . والكلام فيها هو من قبيل ما سماه سيبويه بالمستقيم الحسن.

ويوظف النص الأدبي بنى لغوية مفتوحة يتطلب استكناه معانيها اللجوء إلى بنياتها العميقة.والكلام فيها هو من قبيل ما سماه سيبويه بالمستقيم الكذب

"والشعر أعذبه أكذبه" ، سواء أكانت هده البنى اللغوية مفردات أم تراكيب.

لذلك ينبغي للناقد الذي يتصدى لتحليل النص الأدبي. ابتداء أن يكون مدركا لهده البنى اللغوية الموظفة في هذا النص الإبداعي وهو في حاجة مسيسة إلى التسلح بذلك.

سواء أكان التحليل بنويا أم تفكيكيا أم موضوعيا أم أسلوبيا أم سيميائيا.

والملاحظة الثانية التي نلفت الانتباه إليها هي أن المنهج السيميائي منهج يحاول أن يعلن المعطى الفني .أي أنه يريد أن تكون دراسة للعمل الإبداعي موضوعية بعيدة عن الذاتية والارتسامية والانطباعية والأحكام المسبقة التي تصدر عن النص..

ولذلك يسجل أن أهم خصيصة نجدها في أحد اتجاهات هذا المنهج السيميائي هي أنه منهج " داخلي " محايث يلح على استقلالية النص الأدبي عن المرجع .ممثلا في العالم الخارجي الذي قد يكون له انعكاس سلبي على تجانس الوصف. اللغوي.ويعني ذلك أنه يركز على داخل النص.

الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

المنهج السيميائي في مجال النقد الأدبي لم يكد يستوي على سوقه حتى سلك عدة اتجاهات ، في تناول العمل الأدبي كان من أهمها :

أ – اتجاه يرى أن السيمياء هى دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية و الثقافية الملابسة للنص ، من منظور أنها جزء من اللسانيات – على خلاف ما يرى

دي سوسير – و هو اتجاه ساعد في تطوير هذا العلم و ضبط أسسه و مصطلحاته مثله في ذلك مثل أي فرع من فروع اللسانيات ، يؤكد على دراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية بخاصة.

و قد حبذا هذا الاتجاه كثير من الدارسين و النقاد من بينهم رولان بارتR.

BARTHES - و بيير جيرو P.GUIRA ، و غريماس GREIMAS. A. J و كورتيس J COURTES. و محمد عزام ، و رشيد بن مالك ، و عبد الكبير الخطيبي في بعض أعمالهم) 1 .)

و هؤلاء جميعا ركزوا في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنوي ، ووجهتها الدلالية الموصلة بالحياة الاجتماعية للأفراد و الجماعات ، حيث يرى بارت أن النص الأدبي ليس نتاجا ، بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه ، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة و استكشاف حدودها و تأويلها ، و بخاصة الحد الخفي أو المعنى العميق)2.)

و تشمل الإشارة في هذا الاتجاه كلا من القرينة و الرمز و السمة و الأمثولة . و هي كلها تحيل إلى علاقة بين طرفين مرسل و مستقبل في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات)3(، و يتم التوافق في هذه الحال بين أشكال التلقي من حيث فهم المحمولات الإشارية و تعدد القراءات وفق عملية استكشاف للمعاني المصاحبة ،
و هي معان لا توجد في المعاجم ، و إنما تستنطق من السابق و اللاحق و المتشاكل و المتناقض و المتناص و غيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص القرائية و يركز غريماس في ضوء الدراسات الأنثروبولوجية على تحديد عناصر فاعلية الخطاب المرسل و المتلقي و الفاعل و الموضوع و القيمة و المساعد و المعارض . و هي عناصر تمثل أقطاب الصراع الدرامي في النص (4(

ب – الاتجاه الثاني ، و يرى أن السمياء دراسة لأنظمة الاتصال اللغوية منها و غير اللغوية ، و يسعى إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة وفق عدد من الإشارت التي من ضمنها الألفاظ اللغوية .و قد تبنى هذه الوجهة كل من جورج مونان G.MOUNIN و بريتو PRIETO ، و بيرنز E.BUYSSE NS و غيرهم.

و يذهب هذا الفريق إلى أن السيمياء دراسة لأنظمة الاتصال عامة ، و ليست خاصة بالأنظمة الدالة فحسب ، حيث يرى مونان أن بارت حينما عمل على دراسة أنظمة اللباس

و الغذاء ....إلخ ، فإنه نظر إليها بوصفها أنظمة دالة ، مقدرا أن مشكلة الرسالة بين المرسل و المرسل إليه قد حلت ، في حين أن المشكلة بالذات هي التي كان سويسر قد آثرها على أنها موضوع للسيمياء ، و بذلك يكون بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية)5).

و يتضح من هذه المقولة أن السيمياء إنما هي أساس للتواصل عامة ، و بذلك تصبح اللغة أو الرموز اللغوية جزءا من أنظمة التواصل مثلها مثل الإيماء و الإشارة

و الأمثولة . ليكون أصحاب هذا التوجه التفسيري قد أعادونا إلى النقطة التي انطلق منها دي سوسير)6 .(الذي يتبدى منه أن هذا المنهج محايث ، يقصي المرجع.

ج – أما الاتجاه الثالث ، فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين ، أي بين الرمز اللغوي و الرمز غير اللغوي باعتبارهما يتكاملان مع اللسانيات ، ويذهب إلى أن هناك تضامنا نظاميا بين الدلالة و التواصل في السيمياء ، على أساس أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة . و اللافت للنظر أن العلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات CODEالتي هي أساس الدلالة) 7.)

و قد برزت في هذا المنحنى جملة من المقاربات النظرية و التطبيقة تندرج تحتها أعمال كل من الباحث الإيطالي أمبرتو ايكو U.ECO و جوليا كريستيفا J.KRISTEVA و محمد مفتاح و عبد الحميد بورايو و غيرهم)8.)

و يستمد هذا الاتجاه مفاهيمه النقدية من مرجعيات و مدارس لسانية مختلفة و متباينة ، فإذا كانت اللسانيات البنوية تعد مرجعا أساسا لأصحاب هذا الاتجاه في التحليل النقدي ، فإنهم سرعان ما تجاوزوا هذه اللسانيات البنوية من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي للنص و تأويلها . تقول جوليا كريستيفا " إن النص ليس نظاما لغويا كما يزعم البنويون ، أو كما يرغب الشكليون الروس ، و إنما هو عدسة مقعرة لمعان و دلالات متغايرة و متباينة و معقدة ضمن أنظمة اجتماعية و دينية و سياسية سائدة)9.)

و يفهم من هذه الرؤية أن مرجعية هذا الاتجاه السيميائي لا نهاية ، لسانية ، فلسفية ، اجتماعية ، دينية ، سياسية ، نفسية ... الخ ، بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو لساني أو اجتماعي ، بل هو كل مجتمع ، أو عدسة مقعرة مفتوحة على كل المراجعات و القراءات ، ليصبح النص في هذه الحالة مثل هوائيات الاستقبال ترد عليها برامج شتى المحطات . و على المتلقي أو الناقد أن يقوم بفرزها و تحليل رسائلها و تفسير محمولاتها ، و فك

شفراتها ، بعد استنطاق النص أو الكاتب الذي هو ذلك المداد الموزع على ورقة)10 (، مستعينا بكل وسائل التلقي من إدراك و فهم و تأويل.

و من هنا نجد هذا التوجه يلتقي و يتكامل مع النصانية أو علم النص ، من حيث استثماره لوسائل التحليل المختلفة من أجل تأويل النص) 11.)

و مهما يكن من أمر ، فإن الاتجاهات المذكورة آنفا تضعنا أمام عدة استنتاجات من ضمنها أن تعدد الاتجاهات و الآراء و تباينها و تشبعها حول تحديد السيميائية و ضبط مفاهيمها دليل على وجود تعارض يقف حاجزا أمام نموها و تطورها .. يضاف إلى ذلك أن التوجهات النظرية والقرائية في الدرس السميائي المعاصر على اختلافها تستنجد – غالبا – بالنظريات اللسانية ، و هو مسار يحتم على المتصدي للنص الإبداعي أن يكون مدركا تمام الإدراك أن هذا النص يوظف بنى لغوية مفتوحة و بنى لغوية مغلقة ، سواء أكانت هذه البنى اللغوية إفرادية أم تركيبية ، و سواء أكانت هذه البنى اللغوية توليدية أم محولة ، ومن ثم فإنه لايمكنه استكناه معانيها إلا باللجوء إلى بنياتها العميقة المتوارية خلف بنياتها السطحية.

تحليل سيميائي لمقطوعة من قصيدة " اختاري" للشاعر الملقب " بشاعر المرأة " نزار قباني على ضوء النهج السيميائي .

و حيث إن المنهج يعني الوقوف على آلة التحليل ، أو ما يسمى بأدوات التحليل لم يكن مناص من أن تحاول هذه المداخلة إيضاح هذه الآلية الإجرائية ممثلة في المربع السيميائي المتكئ على الثنائيات الضدية .

في هذه المقطوعة يعرض الشاعر لمشكلة عصية لطالما عانتها المرأة العربية،وهي الحرية التي هي مظهر من مظاهر الرشد الذي يعد أحد مبادىء الحداثة.

هذه الحرية المسلوبة المصادرة بقرار قد يكون اجتماعيا ،وقد يكون سياسيا.

إذا ما ذهبنا إلى أن المرأة في هذه المقطوعة هي رمز مشفر يقصد به فلسطين أو أي دولة عربية قرارها ليس بيدها.

و ينطلق نص القصيدة بلافتة العنوان اختاري(12) ممثلة مفتاحا أوليا هو بمثابة بؤرة تتولد و تتنامى و تتفرع لتبوح عن مكنونات تثير عددا من الإيحاءات و التأويلات على مستوى البنية العميقة.

ثم يبتدئ النص بأمر موجه إلى المرأة العربية لتمارس حق حرية الاختيار ، و هي إشارة تنم عن فضاء ضمني يقف بين حرية الاختيار و حتمية الإجبار ، فالمخاطب ممثلا في المرأة العربية مأمور لا ليختار سبيلا أو منهجا ، بل ليسلك أحد النجدين لا ثالث لهما ، وهو موقف ينبئ عن استلاب كامل لحرية الإرادة ، تفسره الخلفية الثقافية و التقاليد الاجتماعية المترسبة في مرجعيات و خلفيات الناص في شكل وصاية أبدية فهل تستطيع المرأة العربية التي اعتادت على الأمر أن تتمرد لتختار أو لتكسر قيود حتمية الاختيار ؟ إن نزار قباني لا يمهل المرأة لتختار ، بل يتوجه إليها بالاختيار المحدد ، و هي التي لم تختر مصيرها يوما . أيست هي التي تختار لها دميتها و هي طفلة ، و تختار لها جبتها و هي مراهقة ، و يختار لها بيتها و عريسها و هي راشد؟ و هو اختيار جبري يلزمها باتباع أحد النجدين كلاهما جبر.

اختاري

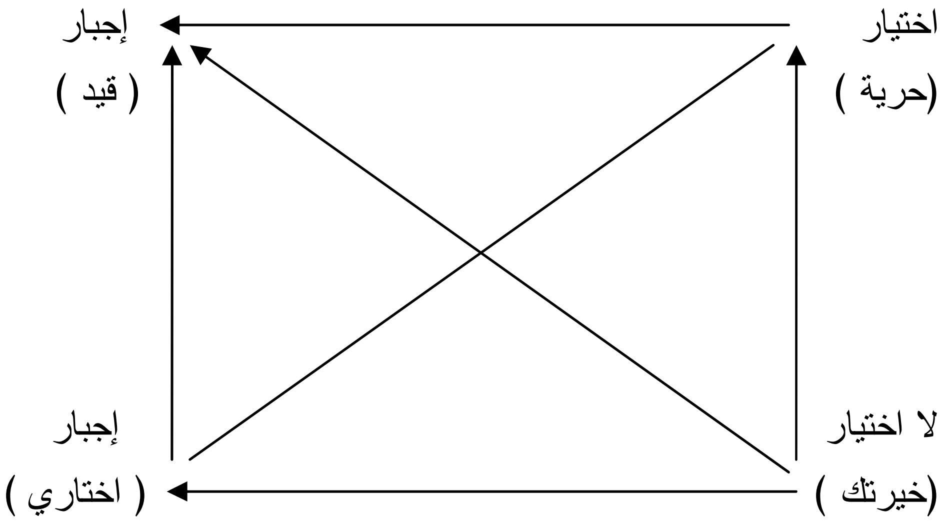
إني خيرتك فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

و تتأكد حتمية جبرية الاختيار في معتقد الشاعر ، إذ تأتي الجملة الابتدائية الافتتاحية للقصيدة بعد العنوان جملة اسمية مركبة مؤكدة للدلالة على ثبات الحالة و استمرارية الانقياد ، متبوعة بجملة فعلية حركية تؤكد تثبيت قرار الاختيار في الماضي ، ليكون الاختيار فيما اختير مسبقا ، مما يشكل ثنائية ضدية لا تتلاءم وواقع الاختيار الحر المعلن عنه في البنية السطحية ،"ما بين الموت على الصدر" التي تعني كسر قيود الماضي و مواكبة العصر ، " و الموت على دفتر الأشعار" التي يقصد يها الرسوف في قيود التقاليد . و هو قرار يصدره الشاعر دون أن يترك للمرأة فرصة في الحاضر لتبدي رأيها أو تقول كلمتها (إني خيرتك) و ليس (إني أخيرك) في المضارع . فالخبر في هذه الجملة الاسمية المركبة في بنيته السطحية طلبي ، و لكنه في بنيته العميقة إنكاري ، لأن البنية العميقة للوحدة الإسنادية الماضوية (13) المؤدية وظيفة الخبر هي " قد خيرتك " المحولة بحذف الوحدة اللغوية " قد " المفيدة التوكيد .ذلك أن الشاعر لئن تظاهر بأنه غير متفائل من حيث استجابة هذه المرأة لمطلبه ، فإنه لا يفتأ يكرر محاولاته للوصول بهذه المرأة وهي مفتكة لحريتها ، ذلك أن الحرية مظهر من مظاهر الرشد الذي يعد أحد مبادئ

الحداثة و تستشف الوصاية الراسمة للمعالم المحددة على مستوى البنية العميقة التي تتقاطع ضديا في ثنائيات تسفر عن الإجبار اللاشعوري كما يتضح من المربع السيميائي الآتي :



إن استنطاق الثنائية الضدية (خيرتك – اختاري) تظهر تناقضا في تكريس الوهم المنشود المتمثل في إظهار حرية الإرادة التي هي مسلوبة و مصادرة بقرار لا شعوري ، اجتماعيا و سياسيا ، حيث يلغي الاختيار المسبق من الآخر فمفعول الفعل الاختياري (اللا فعل) يصبح معادلا لموضوع (الحرية) التي تبدو منبثقة عن اللاحرية . و تتماهي الحرية في القيد معلنة اللا اختيار.

و في المقطع الموالي يقدم الشاعر عرضا يلغي فيه كل الحلول النسبية ضمن ثنائية ضدية ذات بعد ديني اجتماعي ، تكمل الثنائية السابقة و تؤكدها.

اختاري الحب أو اللا حب
فجبن ألا تختاري
لا توجد منطقة وسطى
ما بين الجنة و النار

و يظهر على مستوى الحوار التواصلي الأفقي حذف المخاطب ضمنيا من البنية السطحية، حيث جاءت ذاكرة الناص لتمثل مرجعية واقع المرأة العربية في معطى باهت ، إذ لم تتبس هذه المرأة ببنت شفة ، بل ظلت مغيبة و صامتة مستمعة ، لم تمنح فسحة للتعبير عن الرأي ، وظلت متلقية سلبية صاغية تتلقى ركاما من الأفعال الأمرية المبثوثة على مستوى الفضاء البصري الخطي في أحياز مستقلة.

ارمي أوراقك كلها و سأرضى عن أي قرار

قومي...

انفعلي...

انفجري ...

لا تقفي مثل المسمار .

فالمرأة العربية التي يريد لها الشاعر أن تتحرر يسجل أنها لا تسعى من الثاب إلى المتحول ، فهي ما زالت خلف الستار تتلقى الأوامر و النواهي (قومي، انفعلي...) ، و هو ما يشير 'إلى أن حريتها مرهونة بنطقها ، و هي لا تقوى على النطق ما لم تتعلم و تمزق ستار الجهل ، و تتجاوز حدود قيد الماضيو ذلك شرط لبداية تحررها . و يلاحظ أن الناص لم يمنحها حتى حق الرغبة في إبداء الرأي.

و على مستوى الحوار الخارجي جاء الحوار أحادي القطب،أي (نيابيا)عموديا حيث لم يسمع للمرأة كلمة واحدة عبر أبيات القصيدة كلها . .فالحوار يسير واصفا واقع المرأة المشدودة إلى الماضي طورا ، و أمرا ناهيا تارة أخرى.

و تتعادل مرجعية الشاعر و ترسبات واقعه (لا يمكن أن ابقي ...كالقشة ...) ، مع واقع المرأة (لا تقفي مثل المسمار) الفاقد لحرية الإرادة و المشدود بأغلال التقاليد مما يمنع تحول العطالة إلى حركة لإزاحة الثبات و عدم الركون إلى المقدر.

لا يمكن أن أبقى أبدا

كالقشة تحت الأمطار

مرهقة أنت و خائفة

و طويل جدا مشواري

غوصي في البحر أو ابتعدي

لا بحر من غير دوار

الحب مواجهة كبرى

إبحار ضد تيار

صلب ، و عذاب ، و دموع ، و رحيل بين الأقمار يقتلني جبنك يا امرأة

تتسلى من خلف ستار....

وفي هذه المقطوعة المشتملة على الجملة الطلبية " يقتلني جبنك يا امرأة " المحولة بتقديم المفصح عنه من النداء ، و هو الجملة المضارعية " يقتلني جبنك " يلاحظ فيها أن المنادى و هي المرأة العربية المعنية بالخطاب قد جاء نكرة غير مقصودة منصوبة .و التوجيه الدلالي لذلك يسفر عن أن هذه المخاطبة هي امرأة أيا كانت هذه المرأة ، فهي مخاطبة مطلقة لا متناهية ، وهي ليست امرأة بعينها ، ومن ثم فالمعنية بالخطاب هي كل امرأة موصوفة بأنها تتسلى من خلف ستار . و هو يرى أن هذه المرأة المعنية بالنداء التي يفصح عن أن جبنها يقتله ، و أنها لا تقوى على التسلي إلا من خلف الستارهي امرأة تشكل السواد الأعظم من المجتمع العربي . و هذا بخلاف ما لوجاء المنادى " امرأة " مبنيا على الضم ، حيث تصبح هذه المخاطبة محدودة معروفة بالإمكان تجاوز الإشكالية العصية التي تعانيها ، ومن ثم احتواؤها ، وحينئذ يتحول الناص من متشائم إلى متفائل .و ذلك مدعاة لأن تتحول الوحدة الإسنادية الماضوية" قد خيرتك " المؤدية وظيفة الخبر إلى وحدة إسنادية مضارعية " أخيرك " . ولكن لما لم يحصل ذلك ظلت المسحة التشاؤمية ملقية بظلالها على لغة هذه المقطوعة.

إن الانفتاح على ثقافة العصر و إبداعاته و مستحدثاته ، و كسر حدود الزمان المجتمعات الأحادية الزمن من مواجهتها ، و هو انفتاح مس كل القيم الحضارية سواء أكانت وضعية أ و شرعية ، و مس حتى صور و أنماط السلوك و العيش لمواكبة البشرية في مسارها الحضاري أحدث صدمة حضارية عنيفة لم تتمكن و العادات و التقاليد . و لقد استطات بعض المجتمعات أن تخوض بشجاعة التصدع المتبدي في كيان الحضارة و التراث ، كما أصيب البعض الآخرمن المجتمعات بصدمة فلم يميز حيالها بين الهوية الشرعية و الهوية التقليدية .

فالسطر المبتدأ بالجملة المضارعية " تتسلى من خلف ستار"يعززذلك ، و يبين أن طائفة من الرجال المثقفين في مجتمعاتنا ، و في عصرنا هذا ما زال الرجل منهم يترفع على نحو يستحيفيه من مرافقة زوجته في الشارع ، و كثيرا ما يتركها تسير خلفه ، بل ظل إلى وقت قريب مثل هذا السلوك مدعاة للوقار و الهيبة ، وتعد مخالفته مناطا للسخرية و التندر. فقد قدر للمرأة العربية في سجل التقاليد ألا تشتري حاجتها بنفسها ، و ألا تجلس إلى مائدة الضيوف و لو كانوا من الأقارب ، و ألا تتحدث معهم ، و إنما يكون كل ذلك كان يتم من خلف ستار حجرتها ، تسترق السمع ، و تتسلى بأحاديثهم و مسامراتهم.

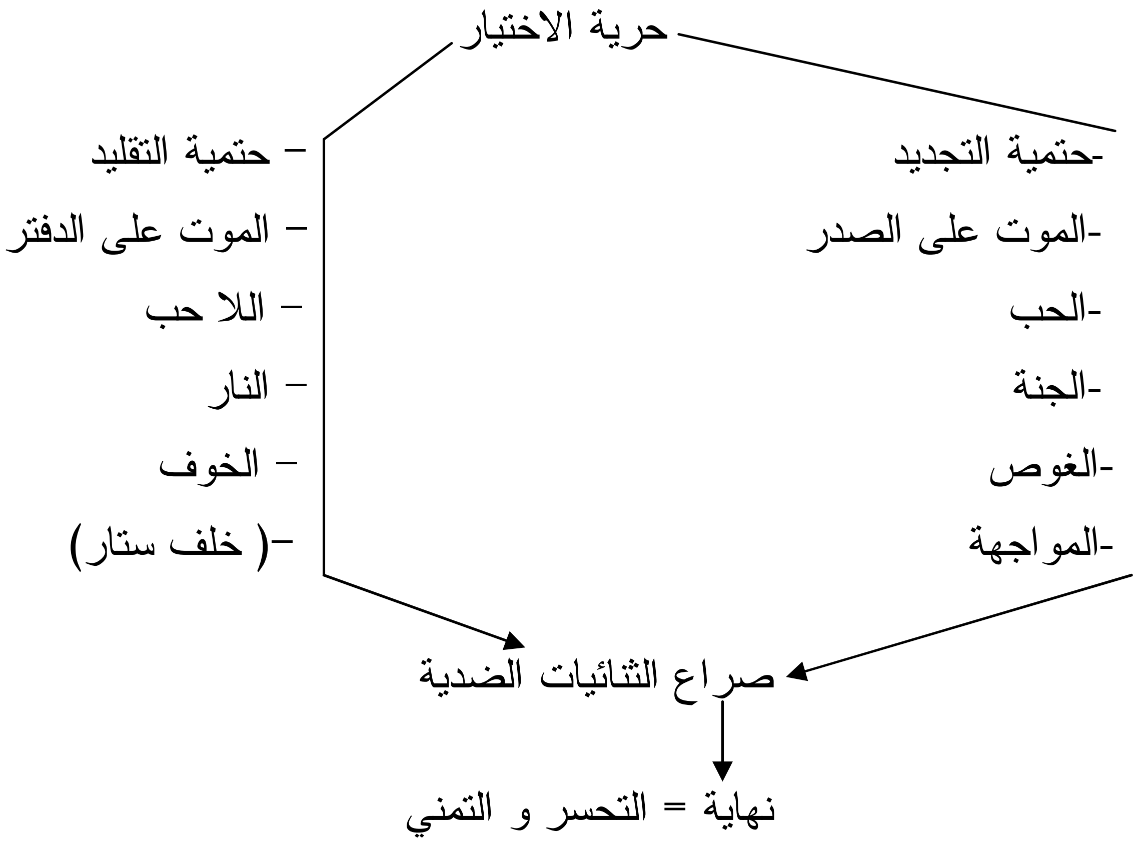
و تأتي الوحدة القرائيةالآتية:

يقتلني جنبك يا امرأة

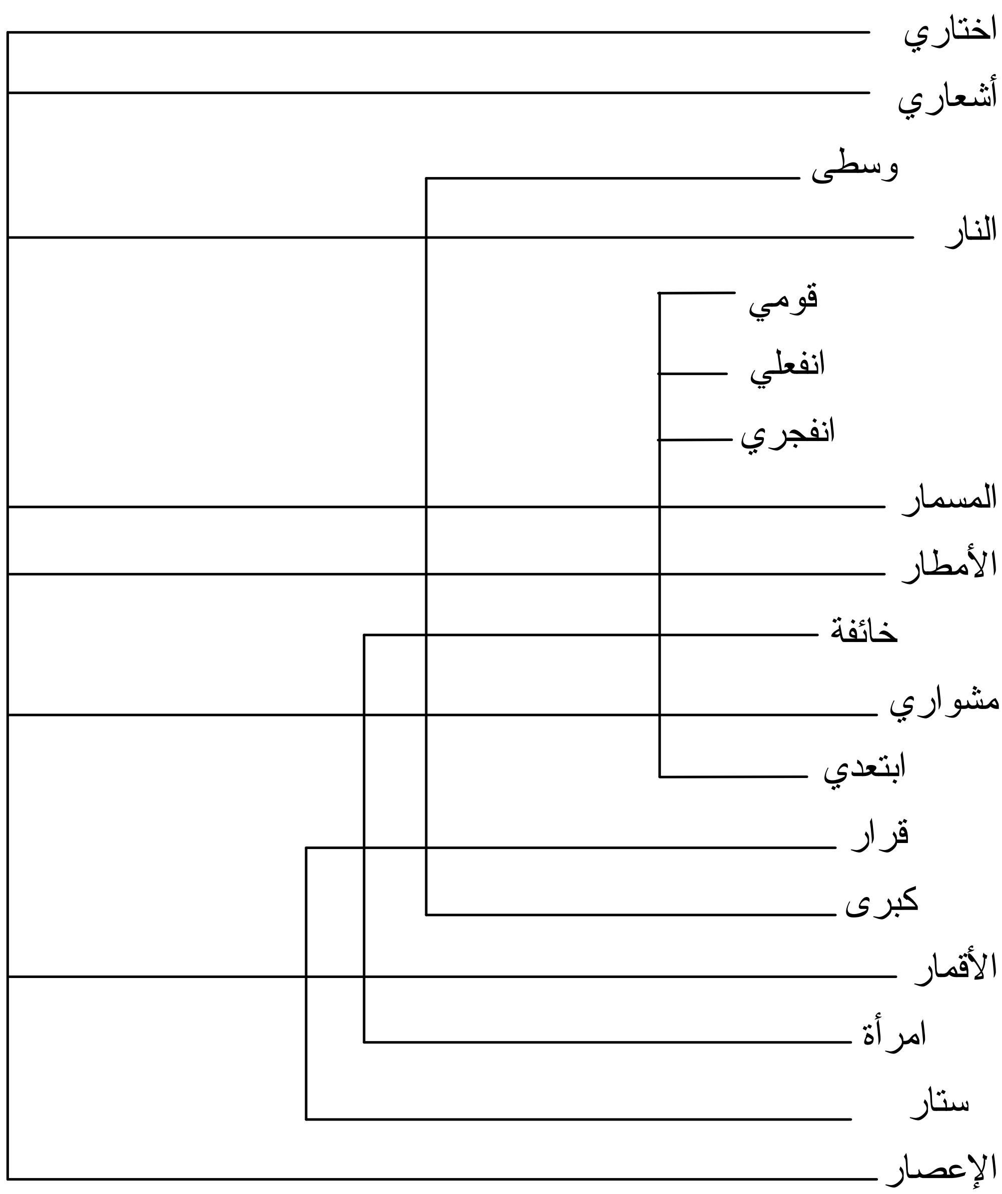
تتسلى من خلف ستار

لتطرح معنى خفيا و مسكوتا عنه ، و هو قضية اللباس العربي التقليدي ، و بعض الألبسة الأخرى الوافدة على مجتمعاتنا العربية و الإسلامية ، مثل النقاب و اللحاف و الحائك. وهي ملابس فرضتها النظام التركي على المرأة العربية ، و بذلك انقلبت القيم ، فبات الدخيل أصيلا ، و الأصيل دخيلا ، كما هو الشأن بالنسبة إلى السروال الطويل المضبوط على الجسم ، حيث صمم في بغداد في أوج الحضارة العربية الإسلامية أيام المأمون ، و أصبح درجة سائدة إلى أن تفككت الخلافة الإسلامية ، و سرعان ما انتشر في أوربا بدل الجبة بسبب ملاءمته و مناسبته لحركة الجسم ، و مع ذلك وجدنا بعض البيئات العربية تعتقده دخيلا ، بل و صل الأمر إلى اعتبار مرتديه خارجا عن التقاليد و القيم و الأعراف الاجتماعية.

لذلك تبدو أقطاب الصراع في هذا الخطاب غير متكافئة ، و أحاديـــة التأثير، فجاء التوتر من جانب واحد هو جانب المرسل الذي يملي على المتلقي ، مما يؤكد الوصاية و الأمر السلطوي الذي ما انفك يمارسه العقل الذكوري على الأنثى.كما تـــبرز الثنائيـــات الضدية مشكلة صراعا دراميا بين تقاليد الماضي الجاثمة على مصير المرأة العربية و قدرها (اللآ حب ، الموت فوق الدفتر ، الخوف ، النار ، التسلي من وراء ستار ...) و بين حرية الإرادة ة ، القدرة على التغيير و التجديد (الحب ، الموت على الصدر ،الجنة ، الغوص ، المواجهة.



أما الإيقاع الموسيقي فجاء خارجيا محمولا على تفعيلة الخبب التي جاءت سريعة متلاحقة مترددة يواكبها صوت الراء التكراري . و على الرغم من إهمال نظام البحر و القافية و حرف الروي جاء النص متشاكلا ملتزما بروي واحد تتوازى فيه إيقاعات القوافي التي تتعانق دون أن تتقاطع ، لتحاضر داخلها إيقاعات أخرى ثانوية تقاطعها و لا تشكلها ، كما يتضح من الرسمة الآتية:



و قد أضفى هذا التوازي على النص مسحة ترددية توحي بعدم ثقة الشاعر في حصول ما يدعو إليه ، و هو دخول المرأة الأنثى أو المرأة الرمز إلى العالم الذي حاول أن يرسم فضاءاته المؤملة ، لتنتهي القصيدة بحسرة و تشوق إلى روح التغيير ، و لكن عن طريق التمني اللامتناهي في اتجاه الأنا الساعية إلى مغادرة الواقع في نفس الآخر رغم الانشداد الدائم إليه .

أه لو حبك يبلعني..

يقلعني مثل الإعصار.

و أخلص إلى أن هذا المنهذج الذي يدعى منهجا سيميائيا (14) لم يحظ باتفاق بين الدارسين (15) ، و أدى هذا الأمر إلى غياب نظرية شاملة تقوى على استكناه النص الأدب بما يشفي الغليل ، وما نجده سوى آراء تسعى إلى إضاءة بعض جوانب النص دون بعضه الآخر، و مرجع ذلك إلى أن الخطاب الأدبي تتحكم فيه نوازع كثيرة : نفسية ، و اجتماعية ، و ثقافية ، و حضارية ، تعمل على اتجاهات فكرية في الدراسة و كلها تسعى إلى كشف الجوانب الغامضة في العمل الأدبي للوقوف على مواطن الإبداع ، و الجمال فيه ، و نسجل أن هناك من لم ينظر في المبادئ ، و إنما نظر إلى مسلمات التطبيق ، ومن ثم فلا عجب أن نرى تمحل بين حين تحليله لنص إبداعي قد لاتلائمه هذه الآلة السيميائية أو تلك.

الهوامش الإحالات:

1- انظر على سبيل المثال كتابة / الاسمالعربي الجريج 1980 و غيره.
2– محمد عزام م . س . ص 42.
3– رولان بارت – مبادئ علم الأدلة ، ت / محمد البكري دار الحوار ، اللاذقية 1990 ص 66 .
4 –J . COOUET . SEMANTIOUE DE PARIS . H . P . PARIS 1970 ? P 54.
5– مونان جورج ، مقدمة للسيميولوجيا ، باريس 1970 ص 196 .
6– دو سوسير ، محاضرات في الألسنية العامة ، ت / صالح القرمادي و آخرين ، الدار العربية للكتاب طرابلس ليبيا 1985 ص 36 .
7– محمد عزام ، م . س . ص 17 .
8– انظر / محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتجية التناص ، مركز التعاون العربي بيروت 1980 ص 110 و ما بعدها .
9– فؤاد منصور – حوار مع جوليا كريستيفا ، مجلة الفكر العربي ، عدد 18 / 1982 بيروت ص 122.
10– العدسة المقعرة فيزيائيا تعمل على تشتيت الأشعة و توسيع الرؤية على عكس العدسة المحدبة أو اللامعة التي تعمل على تجميع الأشعة في بؤرة واحدة.
11– جوليا كريستيفا، برنامج حساء المعرفة ، قناة التلفزة الفرنسية الأولى ، أبريل 1998
(12) ينظر جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي
ومحمد العمري، ص 75 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 1986 ، و د / محمود أحمد

نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، من ص 334 إلى 346 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، و عباس محمود العقاد ، أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب ، ص 49 ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 5 ،

(13) ينظر بومعزة رابح : تصنيف لصور الجملة و الوحدة الإسنادية الوظيفية و تيسير تعلمها في المرحلة الثانوية ، رساة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، 2004–2005، ص 152..

(14)– سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص ، مكتبة لبنان ناشرون 1997 ، بيروت ، ص 33.

و ينظر نزار قباني ، قصائد متوحشة ، مطبعة منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط 4 / 1973

وأنظر ، مثلا ، مارسيلو داكسال ، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ترجمة حميد لحمداني ، و أخرون ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987 ، و بيير جيرو ، علم الإشارة ، السيميولوجيا ، ترجمة د / منذ عياشي ، طلاس للدراسات و الترجمة و النشر و دمشق ، ط 1 ، 1988 ، ورولان بارث ، مبادئ في علم الدلالة ، ترجمة محمد البكري ، الدار البيضاء ، 1987. و ينظر تحدث د / شكري عزيز الماضي عن هذه الخلافات ، أنظر كتابه ، في نظرية الأدب ، ص 9 ، و تواليها ، دار الحداثة ، لبنان ، بيروت ، ط1 ، 1986 .

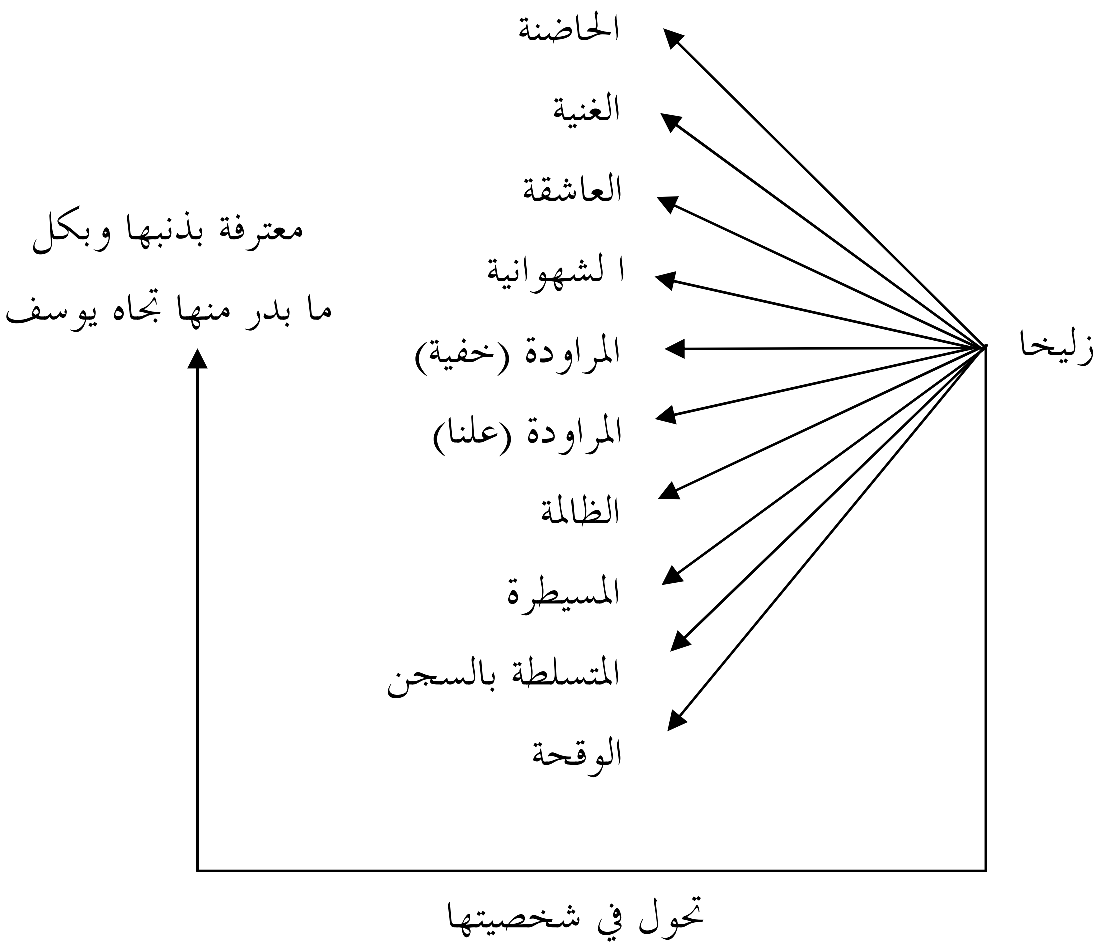
(15)ينظر ، في قضايا الدال و المدلول ، ابن جني ، الخصائصض ، ج 2 ، ص 152 ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، وفردينان دي سوسير ، دروس في الألسنية العامة ، تعريب صالح القرمادي و آخرون ، ص 109 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1985 ،

سيمياء زليخا وتحولاتها في الشعر العربي المعاصر

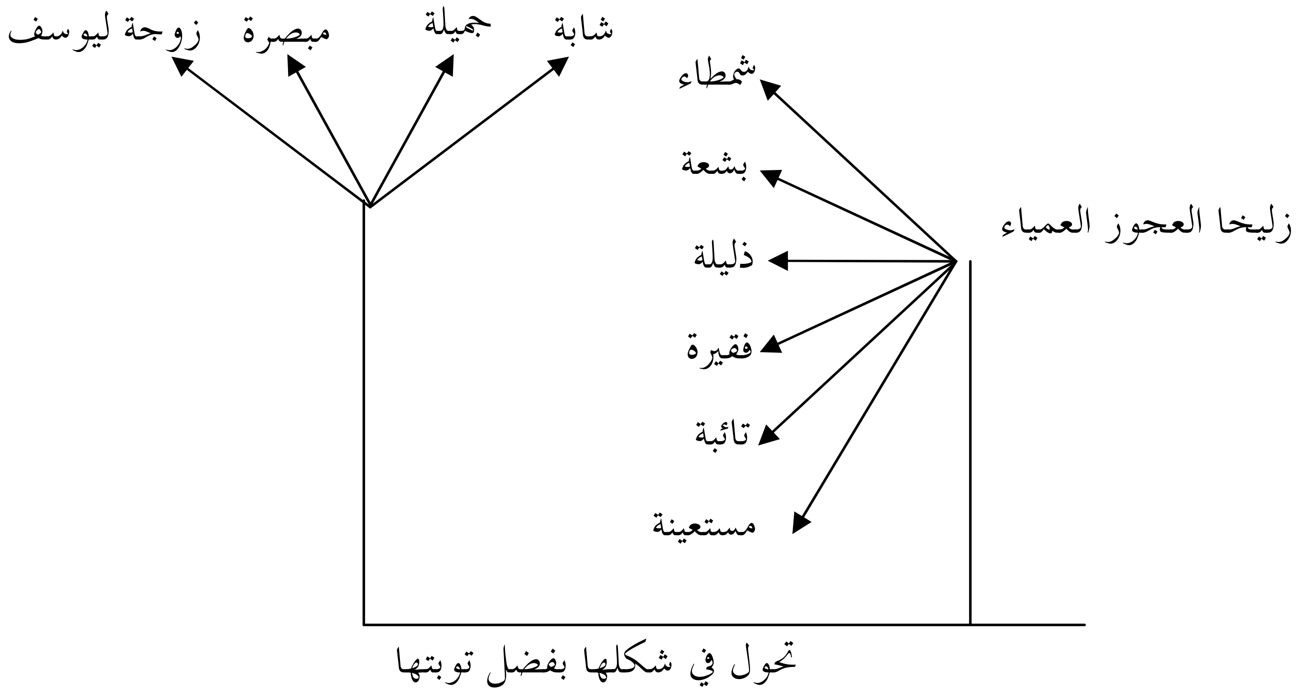
الأستاذة شادية شقروش
قسم الأدب واللغة العربية
المركز الجامعي العربي التبسي

- 1 موضوع زليخا وتحولاته:

رأينا كيف لعبت زليخا دورا بارزا في القصة القرآنية، حيث حضنت يوسف في طفولته وراودته في عنفوان شبابه فكانت بذلك مثال الخائنة ثم عرضته على نسوة المدينة ، وكررت رغبتها فيه أمامهن ثم خيّرته بين أمرين إما الخضوع لطلبها أو السجن،فرفض، فزجت به في السجن بعد أن اتهمته وهو البريء، فأصبحت بذلك مثال المرأة الشهوانية الظالمة، ثم برزت زليخا حافزا مهما في القصة مرة ثانية عندما أراد الملك إخراج يوسف من السجن إثر تأويله للرؤيا المعروفة، فجمع الملك النسوة مع زليخا وأقيمت محاكمة بطلب من يوسف كي يثبت براءته أمام الملأ و يفند تهمة الخيانة التي وجهت إليه، فوقفت زليخا موقف المعترفة بذنبها فكانت صورة زليخا في القرآن كالآتي:



مطط الوعي الأسطوري، هذه القصة، ونسب إلى زليخا أدوارا، تتعلق بتفاصيل المراودة من جهة، وما يتعلق بما آلت إليه زليخا في نهاية حياتها من جهة أخرى، حيث ذكرت كتب تفسير القرآن تفاصيل غريبة، تخضع للوعي الأسطوري، الذي صوّرها فقيرة متخذة بيتا من قصب في آخر المدينة، وبأنها اعترضت طريق يوسف، عندما مكّن له الله في مصر وخاطبته بقولها: سبحان من جعل الملوك عبيدا بمعصيتهم، وجعل العبيد ملوكا بطاعتهم، وطلبت من يوسف أن يدعو لها الله بأن يردّ لها بصرها، وجمالها وشبابها، ثم تزوجها يوسف في الأخير(1)، فتحولت زليخا في الذهنية الشعبية إلى مثال للمرأة التي أخلصت في عشقها، فجازاها الله بعد توبتها بملاقاتها بمعشوقها، فطوع الخيال الجمعي، القصة الأمر الذي أصبحت بموجبه الأدوار الغرضية متنامية، ويمكن تجسيد الإضافة الخيالية في المخطط التالي :



قبعت صورة **المرأة الخائنة** في الذهنية العربية ،من خلال الفهم الخاطئ للدين من وجهة،وكذلك الميل إلى تصديق ما كرّسه المفسرون من وعي أسطوري في تفسيرهم للقرآن من وجهة أخرى ، ورأينا كيف كانت صورة زليخا قليلة في الشعر العربي القديم، غير أننا نجد في الشعر العربي المعاصر، كثافة معتبرة في استحضار موضوع المرأة بصفة عامة واستحضار زليخا كاسم علم بصفة خاصة، ووظفت توظيفا مواكبا للتّغيرات التي تزخر بها الساحة العربية بصفة خاصة، والعالمية بصفة عامة، ومن البداهة أن تختلف مواقف الشعراء وصورهم وأدواتهم في توظيف هذا الموضوع، الذي بات رمزا وقناعا معتبرا، يتخفى وراءه الشعراء لتمرير رؤاهم، ورسائلهم الفكرية، الأيديولوجية، أو الفلسفية.

لم تكن زليخا مغيبة في المواضيع التي تطرقنا إليها كموضوع البئر والسجن وموضوع الإخوة الأعداء، فتمظهرت مرة كقناع للحضارة الغربية، ومرة للسياسة المتعفنة ، ومرة القصيدة .فهل ستحمل أقنعة أخرى عندما تتجسد كموضوع فاعل في النص ؟ وكيف سيكون تحولها؟.

وجدنا من خلال النصوص التي استحضرت الرمز، أن زليخا تمظهرت وفق التدرج التاريخي كالآتي:

1- زليخا/ المرأة الباحثة عن المادة :

وتعبّر عنها قصيدة عوادي يوسف للشاعر محي الدين خريف[2]:يذكر الشاعر جملة من الأشياء، يخصّص منهن امرأة واحدة ليبني من خلال المفرد/ الجمع المرأة القادرة على كل شيء، التي إن أرادت تصل إلى مبتغاها متى تشاء، ويستحضر ما فعلته زليخا ويطلب من القارئ أن يسأل يوسف:

« عندما كنت على قلبي أميرة
لبس العشق ثياب الأخيليّة
وبدأ الشارع يستل بريق الفجر من عينيك
يندى بالورود
كنت أنت الفرح الخاضب
وبالباقي يعود » (ص 57).

يوجه الشاعر الكلام للمرأة التي عشقها، والتي ربما جابهته بالخيانة وعدم احترام المشاعر والأحاسيس النبيلة فيكلمها من خلال ما روته أشجار السفح عن حكايتها وحكاية النسوة:

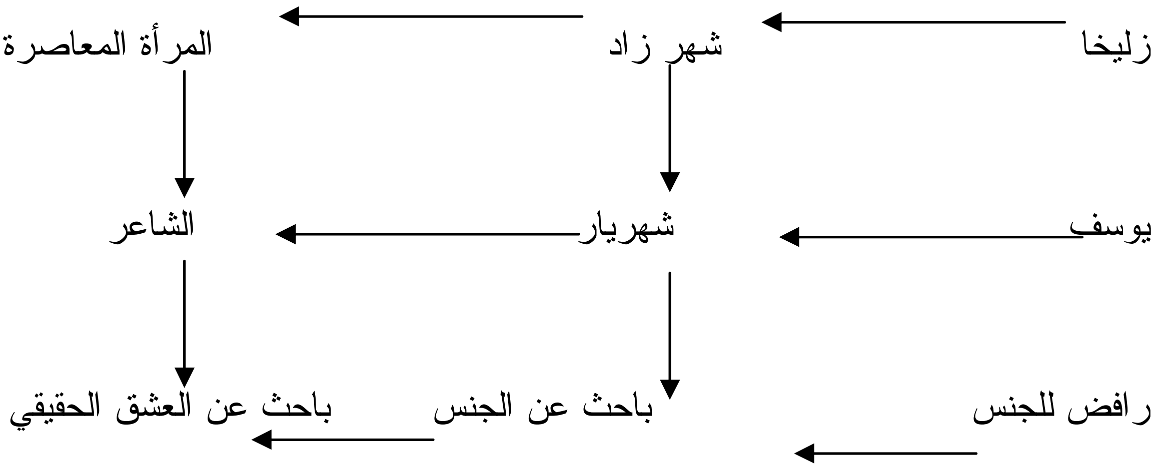
« غير أن الشجر القائم في السفح
روى عنك وعنهن حكاية
أصبحت في شقة الأيام نجوى
وإلى العاشق مأوى
قال سل عنهن يوسف
عندما أقبل من السجن في ذل القيد يرسف
كل باب عندها يوصل للغاية... سائل الشمس
ستخبرك بما قد فعلته شهرزاد
سوقها ما عرفت قط الكساد » (ص57).

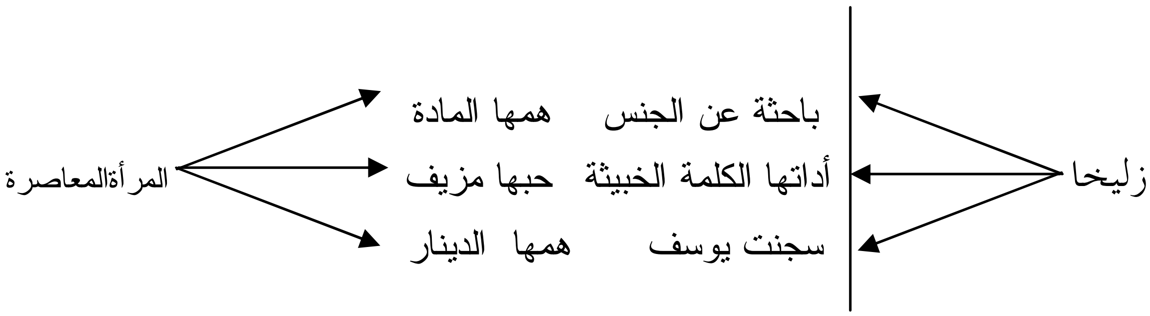
يشهد التاريخ والطبيعة والأشجار والجبال والكون عمّا فعلته زليخا والنسوة بيوسف وما فعلته شهرزاد بشهريار، مما يثبت أن المرأة في كل زمان ومكان قادرة على انتزاع مبتغاها متى أرادت:

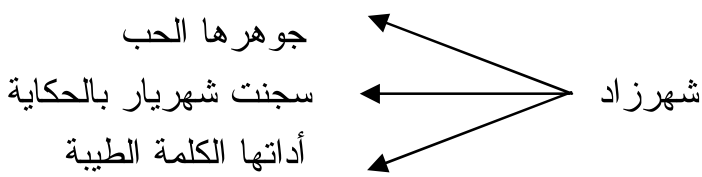
« كلما تعرفه من كتب النحو أريد
كل اسم عندها الدينار
والحب حديث الليل إن طال

وما طوقت جيد
بعدها
إلا وأصبحت بأسواق العبيد » (ص 57).

وكأنه يعبر من خلال رمز زليخا وشهرزاد عن امرأة العصر الـــراهن، التـــي تستنزف من الرجل المادة حتى يصبح في سوق العبيد والمفارقة تكمن في نوعية النساء، ويمكن أن نجسد ذلك فيما يلي:







1- حوّلت شهرزاد شهريار من زير نساء إلى رجل يحب المغامرة، فخلصت بنات جنسها من الموت المحتوم، فهي امرأة قادرة، أداتها الكلمة الطيبة والحكاية الشيقة.

2- حوّلت زليخا يوسف من القصر إلى السجن، عندما رفض شهوة الجنس، بالكلمة وتزييف الحقائق، فهي امرأة قادرة، أداتها الكلمة الخبيثة والحكاية المزيفة.

3- حوّلت المرأة المعاصرة الرجل المعاصر إلى عبد يلهث وراءها ووراء المادة (كل اسم عندها الدينار)، والحب عندها سوقه كاسدة، لأنه كلام ليلي ينقشع عند الصباح، فهي امرأة قادرة أداتها المادة والعشق عندها كلام فارغ، فالمرأة المعاصرة باحثة عن المادة لا تحب الكلام في العشق سجنت الشاعر في سجن المادة.

2-**زليخا/ الحكم:**

يختار الشاعر **علالة القنوني في قصيدته** "**العاقر**"[(3)]، عالما آخر غير العالم البشري وهو عالم الطبيعة ليروي من خلاله قصّة من يكون أهلا لمسؤولية الحكم،فيفرّ منها مهابة وإجلالاً، ويستولي عليها من لا يستحقّها، فتقع الطامة ويصبح الحكم عقيما.

ينفتح المشهد الشعري على الطبيعة، ليروي قصّة الخضرة التي تلبّس بها الخروَع:

« الخَروَع انداح جلالا ترتديه الكبرياء
لانت له الخضرة فحلا مغريا
همّ بها
همّت به
خروعُنا في سوقه، ما قدّ ثوبها من الخلف ولا في حصنها هدّ البناء
الفحل في أحشائها بركان نار قد طغى
الغمد ملّ صحبة السيف نبا
سيف كسير النصل أثناء اللقاء » (ص140).

يخرج الشاعر من الطبيعة ويدخل ساحة الوغى، فيحاول كشف النقاب على رمز الخَروع ولا يبينه، ولكن المعنى يتطاول ليظهر عندما يقول خروعنا، فما المقصود بنسبة الخروع للضمير الجمعي، وما المقصود بأنه لم يقدّ الثوب من الخلف ولا هدّ البناء ؟

كأن الشاعر يرمز إلى حاكم استولى على الحكم دون أن يخون، لأن قدّ الثوب من الخلف خيانة، مثلما فعلت زليخا مع يوسف؛ فهو فحل في أحشاء البناء، ولكنه طغى واستولى على الخُضرة/ الحكم/ زليخا، فعبارة " **همّ بها وهمّت به**" تحيل مباشرة على زليخا ويوسف، فتكون الدلالة كالآتي:

يوسف = الخروع = الحاكم.
زليخا = الخضرة = الحكم.
ولكن لماذا طغى الفحل ؟

يجيب الشاعر بأن الغمد ملّ صحبة سيف كسير لم يعد يجدي أثناء اللقاء، وهو تعبير فيه إحالة إلى حاكم قديم شبيه بالسيف الكسير، وبأن الغمد/ الحكم مل صحبته، فهو غير نافع.

ثم يعقد الشاعر حوارا بين الفواكه التي ربما تحيل إلى الشعب وبين الخضرة التي تمثل الحكم فيقول:

« أكبَرَت الفواكه الخُضرة: ما أنت
إلاّ ملك كريم
إن نحن إلا تُربة الأرض وأنّى للتراب لبس نور قدُسي... »(ص 141).

يبين الشاعر موقف الشعب وخوفه من مسؤولية الحكم فهو يكبر السلطة؛ وحتى البارزين من بني الشعب يزهدون فيها، ولعله في ذلك يوجه نقدا اجتماعيا وسياسيا لاذعا لأولئك الذين يُدبرُون عن صناعة القرار من بني الشعب وهم أهل لذلك:

« تقدم الخروع لماّ أدبر التين فرارا واختفى النخل العظيم » (ص 41)، ليقول:
« سيدتي، ريح دعاني حمل العطر من الجسم الزكي
سيدتي بين ضلوعي مغرم ضرب أحب
الصبح في الوجه النقي
والبحر في مد وجزر متعة الدرّ الخفي »، فيلبس الخروع الخضرة وتلبسه وهي تتهيأ له وتتلفظ بما قالته زليخا فتقول: « هذي كنوزي (هيت لك)
خذ من شرابي
واروني
أنت لباسي
ولتكن أنت اللباس الأبدي ».

ويتأسف الشاعر لهذه العلاقة الوطيدة والزواج الأبدي بين الخضرة والخروع، الذي لا يهب فواكها ولا ثمارا، فيعيب على الخضرة هذه العلاقة وهو في ذلك ينقد الحكم العقيم قائلا:

« مغرورة يا خضرة الفردوس بالفحل الفتى
تبقين أنثى عاقرا ما من بنات أو بنين
تجنين من قطف الليالي عرقا
فأي ثمر تقطفين » (ص 141).

حاول الشاعر أن يستوحي رمزا من وحي الطبيعة، كي يبين طبيعة الحكم ربما في كل البلدان العربية وما الشعوب إلا فواكه المواسم، تعطي ثمارها وتذهب، غير أن

الخروع دائم الخضرة في كل المواسم على الرغم من عدم جدوى قطف ثماره لأنه عقيم، والنقد موجه إلى عقم السلطة في تونس بصفة خاصة والسلطة العربية بعامة؛ لأن الراهن السياسي مكشوف للجميع، وعبارة " **إلى الأبد**" تحيل على الحكام العرب الذين يلبسون الحكم إلى الأبد.

3- زليخا/ بلد المتاعب:

مثل لذلك الشاعر **محمد الهاشمي بلوزة** (4) **في قصيدة "ما لم يقله يوسف في حضرة امرأة العزيز**".

حاول الشاعر في هذه القصيدة أن يبوح بأشياء أخرى لم يقلها يوسف النبي عندما اتهم بالخيانة، ولكن يوسف الزمن الراهن يقول:

« جلدي يسلمني إلى المجهول
أمسك طرف خيط الشمس
يرفعني إلى ذات العماد
دمي المباح
ضمه كفي المثقوب
يا بلد المتاعب » (ص 52).

يواجه يوسف / الشاعر، بلده فهي بالنسبة إليه بلد المتاعب لأنه لم يجد فيها الاستقرار والأمان فالعزيز يسأل عن أخباره في الغربة، ولكن الشاعر يعود غيثا، يبشر بالانفجار بعد أن رحل كالغمامة ولكن غربته حولته من شخص إلى آخر:

« ها جئت أغتصب المسافة
زيني بهو الخباء وزغردي
وتمنّعي إن شئت
(...)
ركب عزيز تونس يسأل الآتين عني
ما درى
أني رحلت غمامة
وجئت غيثا في عروقي شهوة الماضين
أيتها العقيمة ها أنا أعود
كوجه الحق عاري
(...)
فقدّي طرف هذا الجلد، ضميني

وإلا فارجعي من حيث جئت علامة في الضلع » (ص 53).

إن لم تتقبل زليخا بلد المتاعب شاعرها ومثقفها يوسف، عليها أن تتحول إلى حواء ثم تتلاشى في الضلع مثلما كانت.

حاول الشاعر أن يمزج بين الوطن وزليخا، وحواء، متناصا مع المقدس والمدنس في هذه القصيدة التي عبّر من خلالها عن الوطن والمثقف الثوري ولعل عبارة –« **أيتها العقيمة ها أنا أعود/ كوجه الحق عاري/ غير أني أكتم الخبء الذي ظنّت به/ أرحامك الحبلى** » **(ص 53)** – فيها إحالة إلى عقم أفكار المثقفين الذين يتشبثون بالأحلام الزائفة لذلك يغلق المشهد الشعري على المتاعب ويتناص فيه الشاعر مع أبي العلاء المعري :

« يا ليل الفواجع خفف الأوهام
ما أظن عذاب هذي الأرض إلا
من تلكم الأحلام
وطن يتابع قصة الأحلام » (ص 53).

تنبجس الدلالة الإيديولوجية من عمق اللغة لتعبر عن علاقة المثقف الثوري والحاكم وبلد المتاعب، استعار لها الشاعر يوسف وامرأة العزيز كقناعين ليمرّر من خلالهما رسالته التي يريد أن يقولها للحاكم/ عزيز تونس، وربما تشابه المواقف هو الذي خوّل للشاعر أن يجسّد موقف الرفض تجاه السياسة الحاكمة مثلما جسّد يوسف الرفض من خلال عدم خضوعه لسياسة امرأة العزيز وهي سياسة الخضوع.

وعلى الرغم من الإشارات الطفيفة في المتن للعناصر التي جسدت قصة يوسف والتي استحضر منها الشاعر الحلم والعزيز ، إلا أن الشاعر استطاع تمرير رسالته، من خلال العنوان كلافته إشهارية متوهجة، وكذلك من خلال تعاضد الأساليب وسبكها، الأمر الذي أضفى عليها ظلال قصة يوسف وزوجة العزيز التي جعلها العنوان تشع.

4- زليخا المحرومة:

تستحضر **فوزية العلوي** زليخا لتعتذر لها من خلال قصيدة " **اعتذار لزليخا**" [(5)]:

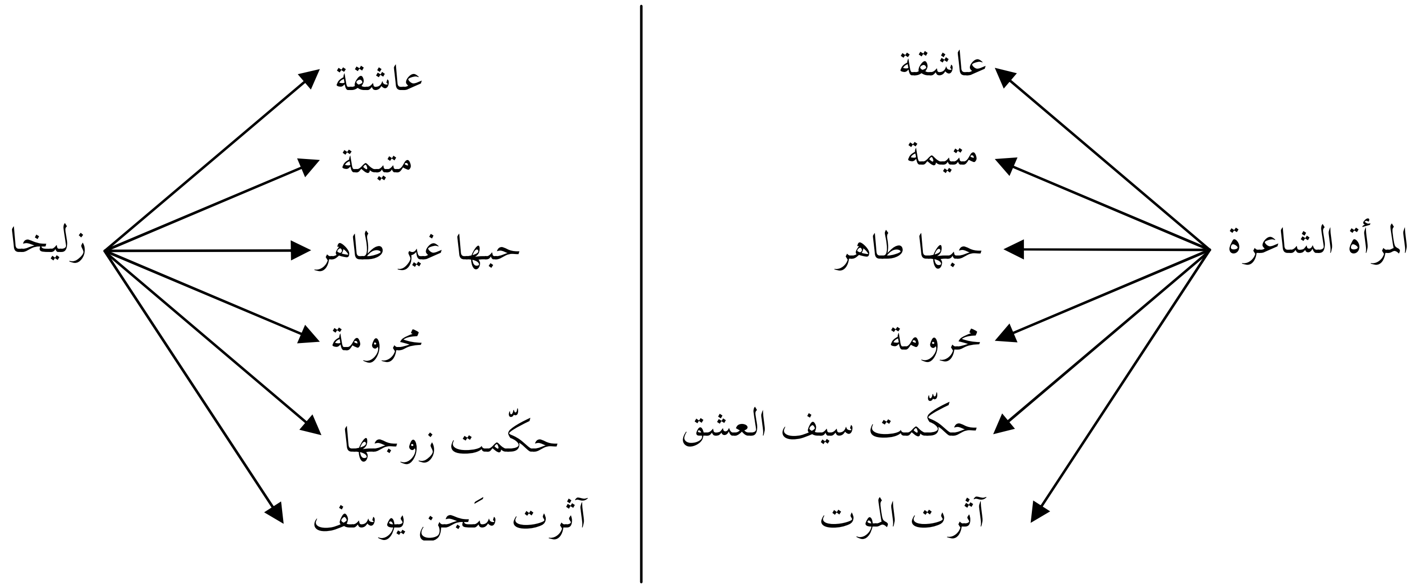
تقول الشاعرة :

« ربع على سفر
ومدينة في القلب
تنأى ألف ميل
يا فتنتي الكبرى

سقطت قلاع مدينتي وسفينتي عبثت بها الأشواق في الليل الطويل
ما بال امرأة العزيز
ملهوفة للقاء برنسك الجميل
ما للسبايا مثل حالي شاخصات
ما للمرايا
(...)
ما للعذاب
لم ينكث العهد معي ...
(...)
عَذرتُ زليخا في هواها
(...)
وأنا كفتنتها افتتنت
وأنا من وجد بك
فصلت مئزري على قدر ازوراري
وزليخ
إذا نادت بشوق "هيت لك"
لم تدر حبك في أقاليمي سلك
وبأنني توجت حسنك في مواويلي ملك
وبأنني في عطفة الوادي السحيق جريت لك
لألبي الشوق العميد وأسألك
ألأن الطوع لي
ولأن الأمر لك
حكمت سيفك في دمي
وحرمتني من جنّتك » (ص 23-33).

هي المرأة إذا عندما يحاصرها العشق ويشتد بها الوجد. وتفعل المرأة الشاعرة أكثر مما تفعله زليخا عندما يحاصرها العشق ويحاصرها الوجد، لذلك تظهر وكأنها محكوم عليها بالموت طالما أن عشيقها لم يستجب، لذلك فهي تعتذر لزليخا لأنها على الأقل لم تكن سلبية، بينما الشاعرة خاضعة بل سلمت روحها للموت؛ لأنها تفضله على أن تبقى محرومة من جنات عشيقها، فحبّها فاق حب زليخا ليوسف لأنها ليست أنانية.

ويمكن أن نمثل لذلك بالمخطط التالي:



يبدو أن الشاعرةلا تريد أن تؤذي حبيبها ،لذلك كان خيارها الموت.

5- زليخا/ القصيدة:

يقول محمد الهادي الجزيري في قصيدته "**لم أكن إلا لأكتب**" (6):

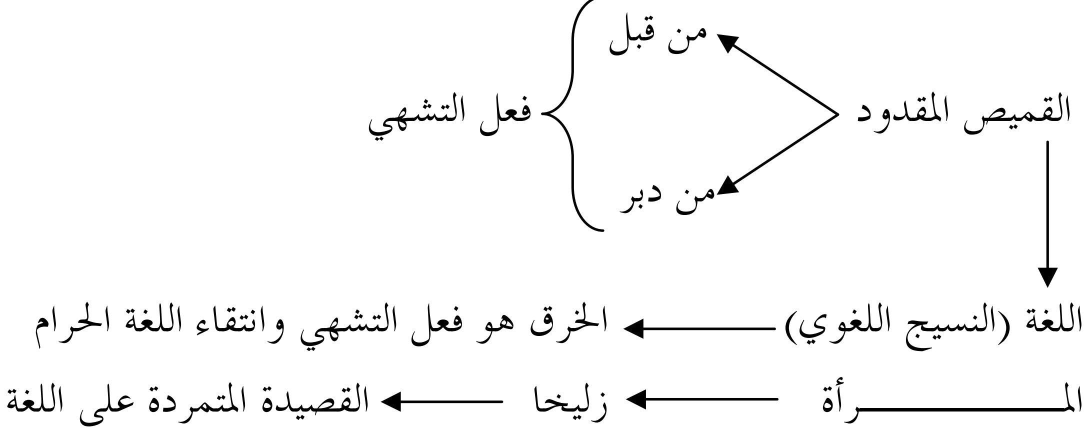
« مطر إذا/ فلأستحم به وأكتب
ثمة امرأة تبارك رقصتي في صحن منزلها
(...)
وتبحث في رفوف الفقر عن ثوب
يليق بعودتي من موتي المدعو ضيف
سأغوص في قبر عميق ذات صيف
لكن علي الآن أن أنسل من بللي
وأنفذ من قميصي
ذلك المقدود من قبل ومن دبر
لكي لا أغضب امرأة تلوح لي
من خلف ضحكتها
وتهتف هيت لك
هيا فقد هيأت لك
قلما وأوراقا لتكتب
كم ضمئت إلى الكتابة يا ابن قلبي

كم تفشى في خلاياك الحنين
فعانق الأطياف والكلمات
(...)
... ما ألذّك حين تسكر داخل اللغة الحرم
تزفك الحمى إلى أنثى الكلام
وأنت تركل ما تناثر في طريقك من خراب
ما ألذّك حين تذنب
غير أني لن أموء طوال الليل من ظمئي إليك
سأكتفي بالنوم في غيمات تبغك
لن أخالف رغبتي
ما دمت تكتب » (ص 67).

يظهر الموضوع من عنوان القصيدة، فهاجس الشاعر هو الكتابة لدحر العدم، لأن وجوده مرهون بالكتابة، فاستحضر في مخيلته امرأته العاشقة، التي تراوده والتي لم يتمنّع من اشتهائها، لأن لحظة الكتابة حانت، فزليخا الشاعر هي القول الشعري، هي القصيدة، أما قميصه المقدود من قبل ومن دبر، فهو دليل على المراودة والاستجابة، فكل من الشاعر/ يوسف، والقصيدة/ زليخا آثمين كيف تمّ ذلك ؟

تجرأت القصيدة على الدخول إلى حرم اللغة بلا استئذان، فهي من قدّت قميص اللغة من خلف وتجرّأ الشاعر على الدخول إلى حرم اللغة وتكسيرها وتحويلها إلى اللغة المحرّمة، فقدّ قميصها من قُبُل، فاختراق قميص اللغة وتحويلها إلى عبارات ميلودرامية متشرذمة، تتخلق منها القصيدة في حدّ ذاته اعتداء على نظام اللغة.

فلكي يكتب الشاعر القصيدة عليه أن يخرق قميص اللغة ويهتكه من قبل ومن دبر،للوصول إلى شهوة اللغة التي تتجاوز القوانين والمعمول به، إنه قميص الشهوةغير المتناهية، كي يستطيع أن ينفذ إلى أقاصي الكلام ويأخذ سرّه ودُرَرَهُ، ويشكل منها ما أراد خارج حرم اللغة المقدّس، ولعل الترسيمة التالية توضح المعنى أكثر:



6-زليخا الروح

يستحضر الشاعر محمد محمد الشهاوي في قصيدته " **المغني والقيثارة**" [7]، عبارة هيت لك التي تحيل مباشرة إلى ملفوظ زليخا الشبقي، ولكن الشاعر يحولها إلى ملفوظ الروح بقوله:

« أبدأ أحمل قيثارة قلبي
وأغني
وحده الشعر صلاة
وسلام وعدالة ».ص103

ينفتح مشهده الشعري بالقيثارة والغناء (أحمل قيثارة قلبي وأغني) وهو مقطع مردد أربع مرات في مقاطع القصيدة الأربعة، فيقول في المقطع الثاني بعد افتتاحه بالمقطع المردّد :« **ليس للشاعر إلا أن يصبرا/ مهرة الجمر ومهماز الرياح** »، ويبوح في المقطع الثالث مثلما باحت زليخا مع اختلاف الأدوار فيتحول الشاعر إلى زليخا والشعر يوسفه:

« أبدأ أحمل قيثارة قلبي
وأغني
سيدي الشعر ويا نعم الملك
أنت مجد
وفرح
وائتلافات
يحاكي سحرها قوس قزح
هيت لك
هكذا قالت لك الروح
ومازالت تقول
أبدا أحمل قيثارة قلبي
وأغني
ليس للأحلام حد
وزمان لم يجيء
يا شعر بعد

سوف يأتي
وجهه البرق
وكفاه السيول » (ص 103).

يغلق المشهد الشعري على النور والماء وهما صفات الشعر بالنسبة لمحمد الشهاوي فتصبح العلاقة كالآتي:

روح الشاعر = زليخا ←——— تراود الشعر الجميل/ يوسفها

يوسف = الشعر (ملك، مجد، يحاكي في ائتلافه قوس قزح، وجهه البرق وكفاه السيوف)

ينشد الشاعر الشعر الجميل، ورغبته فيه كرغبة زليخا في يوسف، بل أكثر، فمراودته للشعر مستمرة لأن روحه تقول هيت لك ومازالت تقول لأن الشاعر لا يحيا إلا بالشعر

7–زليخا/ الواقع المتعفن

قصيدة" هيت لك" لفاروق شوشة: (8)

لا يحتاج القارئ إلى تأمّل ليستنبط أن عبارة هيت لك مأخوذة من ملفوظ زليخا وهي عبارة صادرة عن امرأة في لحظة شبقية أنثوية ورغبة في الارتواء من لذة حسية تجاه رجل شغفها حبا، تحمل الكلمة حمولة دلالية تحيلنا مباشرة على وجود جنسين في القصيدة، وما يزيد من تأكدنا من أن الشاعر قد استحضر هذه العبارة من قصة يوسف هو توشيحه للديوان بهذه الآية (وَرَاوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ ٱلأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ)، مما لا يدع مجالا للشك من أن الفضاء المتخيل للشاعر متح من ذلك المشهد الغريزي ليبني به قصيدة هيت لك.

يحدث الشاعر خرقا لأفق توقع المتلقي؛ لأنه انتزع العبارة من سياقها الدلالي ليضعها في إطار دلالي آخر، إذ ترتبط الكلمة الموظفة بحبل سُرّي مع قصة يوسف والمرأة الشهوانية في القصيدة يقول:

« أتدفأ في ذاتي
اسمع قعقعة وأزيز رياح محمومة
أدرك أن عظامي عرّيت مني
جلدي (...) مسموما
لحمي يتناثر من حولي
يتخطفه طير جارح
وعيون تنشب فيّ مخالبها

والغة تنهش أحشائي
الليل المنهمر الساقط
(...)
تتآكل ذاتي في ذاتي
أحكمت نوافذ كانت مشرعة في وجه الريح
غلّقت الأبواب
وأرخيت ستائر
مسحت الجدران وأشعلت النيران
وقذفت بنفسي في اللهب الجامح
وهتفت لنفسي هيت لك
الآن آمنت
الآن تدفأت » (ص 105،103).

ينفتح المشهد الشعري على مراودة الشاعر لنفسه (أتدفأ في ذاتي)؛ لأنه لم يجد ملاذا غيرها بعد أن جُرّد من لحمه وعظمه، ولعل سجن الذات أهون عليه من الوضع الراهن.

ربط الشاعر المراودة بالسجن من خلال استحضاره لصاحب يوسف الذي حلم كأن الطير تأكل من رأسه فكان مصيره الموت، ولكن الطير في القصيدة لا يأكل الخبز وإنما ينتمي إلى فصيلة الجوارح التي تأكل اللحوم، لذلك تأكل لحم الشاعر الذي تناثر بفعل الرياح المحمومة، فهربت روحه إلى سجن الذات، لأن ظلمة ليل الواقع جاثمة على قلبه، حاول الخلاص والهروب، انتظر براقا يأخذه إلى أعالي السماوات، ولكنه لم يأت، والواقع الذي مثل له الشاعر بالطير الجارح جرده من كل شيء حتى من عظامه، فأصابه التشوّه في مرآة الواقع، وبما أنه لا يستطيع أن يخلّص أمّته، فليس له ملاذ إلا بالشعر والانطواء في مرافئ الذات التي راودها وسَجن نفسه داخلها، كزليخا التي راودت يوسف وسجنته لعدم رضوخه لرغبتها، والتناص هنا معكوس، لأن الشاعر هو الذي راود نفسه واحتمى بروحه بين قلاعها علّه يجد الحضن الدافئ الذي لم يجده في الوطن ولا في الأمة « وفي أوقات المحن والشدائد كثيرا ما ينسحب الإنسان إلى ذاته لائذا بها ملتمسا عندها ما يسليه عن الهم ويبعده عن عوالم القلق والضيق، وقد حاول فاروق شوشة هذه المحاولة، فراح تحت وطأة والإحساس بالنفور من الواقع المقيت والرفض له يلم شتات نفسه ويستجمع أطراف قواها ومظاهر حمايتها، ويدعوها (..) هيت لك مع اختلاف صيغة الضمير معلنا أنه قد زال عنه البرد والخوف »

1- فزليخا تراود يوسف فيهرب منها = نفور، لا طمأنينة ولا سكون (الهروب من الخيانة)
2- الشاعر يراود ذاته ويستكين إليها = طمأنينة ودفئ(الاحتماء من خيانة الواقع)، فتبدو زليخا هي ذات الشاعر في الظاهر لأنها ارتبطت بالمراودة، ولكن عند التأمل نجد أن زليخا هي الواقع المتعفن الذي جرد الشاعر من لحمه وعظامه فيتشظى دال زوليخا إلى:
1- أزيز الرياح المحمومة،
2- الطيرالجارح
3- الواقع المتعفن(واقع الحياة ومآسيها)

وذات الشاعر هي السجن الذي احتمى به من زليخا, فيتبادل الشاعر الأدوار مع زليخا على مستوى النص، فيحول فعل المراودة إلى نفسه وعبارة **هيت لك** لنفسه كي يراود ذاته ويحتمي بها مثلما فضّل يوسف السجن هروبا من الخيانة فيتحول سجن يوسف إلى ذات الشاعر،وزليخا هي الواقع التعفن،ويوسف هو الشاعر.

فالمراودة في النص إيجابية لا تحمل معنى الغواية، حيث حاول الشاعر أن يستبدل الأدوار في نصه من خلال ترهينه لعبارة **هيت لك** التي تحيل إحالة مباشرة على موضوع زليخا ، فخلق انزياحا ومفارقة جمالية على مستوى التناص.

ولئن اختار يوسف السجن هروبا من رغبات زليخا، لأنه لا يملك أداة للمواجهة فكذلك الشاعر حاول الهروب من تردّي الأوضاع وسوئها ليعبر عن الذات الجماعية وتردي الأوضاع التي آلت إليها وحالة الاكتفاء و الانطفاء والتقوقع حول ذواتهم بعد أن فقدوا الكرامة والنخوة والشجاعة. .

8- زليخا/شهوة القول:

قصيدة "**زليخا أخرى**" لعبد الكريم الخالقي[9]: آثر الشاعر استحضار زليخا كاسم بارز، كي يثير انتباه المتلقي، فمن عساها تكون :

« زليخة هذا الزمان
ما راود ها يوسف
وما تمتمت هيت لك
زليخة هذا الزمان زقّوم ويوسفها أقلف
لذلك لا تعرف هيت لك
زليخة هذا الزمان
حرون راكبها إبلس
يخاف الكواسر

يهاب افتراع الصحاري
زليخة(...) باهته
وجهها باسر
ولا تعرف هيت لك
زليخة هذا الزمان هجينة
لا تعرف أنها بلقع
ولا تعرف أنك
الفارعة
فقولي لها
اغربي
وقولي لها أني لك » (ص 18).

لا شك في أن عملية القلب التي قام بها الشاعر في الأدوار التي قامت بها زليخا يوسف، حوّل زليخا هذا الزمان إلى امرأة من نوع آخر، امرأة متمنعة، رائحتها كريهة كالزقوم، ويقابلها يوسفها الأقلف؛ أي أنه غير مختون، لذلك لا تعرف هيت لك ولا شك في أن هذه الإحالات الرمزية تبين أن يوسف هذا الزمان لا يعرف الشهوة، لذلك لم تراوده زليخا، فهي كالفرس الحرون المتمردة لذلك نجد راكبها متحير، وغير شجاع، بل إنه جبان يخاف المغامرة والدخول في المجهول (يهاب افتراع الصحاري)؛ وبما أن زليخا لم تجد في رجل هذا الزمان ما تريد، فإنها تحوّلت إلى باهتة عبوسة وهجينة ولا تعرف أنها أرض خيالة، وبالمقابل يحاول الشاعر أن يخلق في النص امرأة أخرى يسميها بالفارعة ويأمرها بأن تطرد زليخا هذا الزمان، وتخبرها بأن الذات المتكلمة هي ملك للفارعة.

فزليخا النص امرأة متحيرة متشاكلة مع الأرض ومع الفرس ومع الصحراء، ومع الطير الكاسر وهي بتمنعها وصفاتها صعبة المنال، لا تراود مثلما أن يوسفها لا يستطيع الاقتراب منها لما تحمله من صفات، ولعل الشاعر يحيل إحالة غير مباشرة على صعوبة القول الشعري أو الحالة التي تعتري الشاعر عندما يحس بتصحر النفس، فتصعب عليه المغامرة في دهاليز اللغة واجتراح القول الشعري، لذلك يقارن الشاعر بين زليخا يوسف التي هي ربما رمز للشعر القديم، وبين زليخا هذا الزمان، التي قد تعبر عن الشعر المعاصر، وقد تحيل المقارنة الداخلية التي قام بها الشاعر في فضاء متخيله بين ذاتين للأنثى ،على الشاعر القديم والشاعر الحديث، فالأول يغامر في صحراء القول، لا يهاب كواسر الكلام فيفضّه افتضاضا ويتحول إلى فارس مغوار، يقوم بمغامراته فوق أرض

الخيّالة/ أرض اللغة، ويبقى الشاعر المعاصر مع الفارعة ولعلها العارفة إن قمنا بعملية التصحيف اللغوي، فيفصل الشاعر بينه وبين ما يحدث في هذا الزمن من شعر.

حاول الشاعر أن ينحو هذا المنحى الرمزي، ربما لكي لا يتعارض مع أترابه من الشعراء، وهو في هجائه غير المباشر، يحبّذ أن تكون زليخا هذا الزمان/ **شهوة القول**، مثل زليخا يوسف المرتبطة بالمراودة، والسؤال المطروح: ما هي العلاقة التشاكلية بين الاثنتين ؟

ربما الرابط الوحيد هو الشهوة، فالأولى شهوتها جنسية والثانية شهوتها قولية، ولكن شهوة القول منعدمة في هذا الزمان؛ لأنها لم تجد في يوسفها ما تريد، لذلك قلب الشاعر الأدوار، ولعله يبحث عن روح القصيدة وأصالة الشعر، فينغمس في الفارعة التي هي نوع آخر من القول لـه ما يميزه عن أقوال الآخرين.

المراجع:

1- انظر الكسائي والثعالبي اللذين وردت الإشارة إليهما في الفصل الأول.
2- محي الدين خريف، عوادي يوسف، طلع النخيل تونس 1987، ص 57، 59.
3- علال القنوني، العاقر، شعر، مجلة المسار، العدد 10، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، صيف 1991، ص ص 140-141
4- محمد الهاشمي بلوزة، "ما لم يقله يوسف في حضرة امرأة العزيز"، أول المرّ، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1994، ص 52-53.
5- فوزية العلوي، " اعتذار لزليخة " ، برزخ طائر، شعر، دار البيروني للنشر، ط1، تونس، 1997، ص 31، 33.
6- محمد الهادي الجزيري، "لم أكن إلا لأكتب"، شعر، الحياة الثقافية، ع141،وزارة الثقافة والشباب والترفيه ،تونس جانفي 2003، ص 67-68.
7- محمد محمد الشهاوي، " المغني والقيثارة: شعر، مجلة العربي، ع 538، وزارة الإعلام، الكويت، سبتمبر، 2003، ص 103.
8- فاروق شوشة، قصيدة هيت لك، الأعمال الشعرية، المجلد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص 104، 107.
9- عبد الكريم الخالقي، زليخة أخرى، بذور قصائد، جريدة الشعب، ع833، 1أكتوبر، تونس 2005، ص18

بنية الخطاب السردي في "سورة يوسف"

دراسة سيميائية

الدكتور: دفة بلقاسم

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

مدخل:

يعد النص السردي **(Texte Narratif)** من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال السيميائيات "sémiologie"(1). ويحاول علم السرد " narratologie " من حيث هو فرع من علم النص " textologie " إلى ضبط منهجه, وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية, وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل(2).

ولعل أبرز تحديد لعلم السرد – فيما أرى– هو مفهوم " ميك بال, Miek Bal ", حيث اعتبر علم السرد علم السردية " narrativité " أو هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية(3) . وذهب " ميك بال" إلى أن النص القصصي يمكن أن يلحظ من خلاله ثلاثة أنواع :

1- النص السردي
2- الحكاية .
3- القصة

والسردية بعدها نصا بحسب مفهوم " ميك بال " هي الأسلوب أو الطريقة التي بها تفك شفرات النص, وينتهي إلى أن السردية محددة بعلاقات تربط بين النص السردي " texte narratif " والحكاية "Récit" " والقصة "Histoire"(4) .

وقد أدى الاهتمام بهذه الموضوعات والسيميائيات بخاصة إلى استبدال فكرة الوظيفة " la fonction " بالملفوظ السردي " l'énoncé " والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحيانا بالجدول الإدراجي , وتتصل أحيانا أخرى بالجدول التعاقبي, فتنشئ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في علاقاتها المختلفة(5) .

وكان من مبادئ السيميائيات بحسب الوجهة الدياكرونية أن جنحت إلى تحليل القصة, "أي شبكة من العلاقات الدلالية les rapports sémantiques " الموسعية وهي التي تشكل تمظهر النص القصصي .

ويقوم المنهج الذي يقترحه التحليل السيميائي للخطاب السردي على اعتماد نماذج لغوية تحكم البنية السطحية " la structure de surface " والبنية العميقة " la structure profonde" للمسار السردي .

إن النماذج سأتناولها بالدراسة تعد خطابات مشعة, أي: تستفز المتلقي .

وسأتناول " قصة يوسف " في القرآن الكريم معتمدا على ما تقدمه علوم اللسان كعلم السيميائيات والسرديات وعلم الأصوات التمفصلي " **La Phonétique** " لأندري مارتيني " **André Martinet** " .

والنظرية التمفصلية تنظر إلى أي خطاب مهما كان جنسه أو نوعه على أنه نص يقبل التشكل في تمفصلين كبيرين, اصطلح على الأول منها بالتمفصل الأول " première articulation " واصطلح على الثاني بالتمفصل الثاني " la deuxième articulation "(6) .

يدرك بالتحديد اللساني في التشكل الأول الوحدات المدلالة " les monômes significatives " وهي وحدات صوتية تقبل التجزأ إلى أقل منها، ويدرك في التشكل الثاني الوحدات الصوتية المميزة, وائتلافها ينتج التمفصل الثاني "la double articulation " .

نعتمد على هذه الأفكار كلها، حيث نسعى إلى استثمار المفيد منها في تحليل هذا النص السردي بالتركيز على تمفصلاته النصية، وأوجهها السيميائية ذات الطابع الإيحائي، وذلك بالوقوف على الوحدات السيميائية, أي: العلامات أو الإشارات الدالة التي استثمرت في بناء النظام السردي، وكانت مشحونة بشحنات دلالية .

وفي هذا السياق نشير إلى أن الإجراءات السردية للخطاب السردي تنسجم مع المنطق السردي وروائع الإبداع, وعن طريقها يصل الدارس إلى رصد ملامح الخطاب السردي، غير أن السرد في الخطاب القرآني يختلف عن السرد في الخطاب الأدبي ؛ فمصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل إلى الله – جلت قدرته – وتهدف إلى الكشف عن عقيدة التوحيد للمتلقي، بينما مصدرية السرد في الخطاب السردي الأدبي فتنبثق من

الذات الإنسانية وأحاسيسها ومشاعرها من خلال صور الإبداع [7]. فالقرآن ليس بكتاب قصص, بل كتاب دعوة وتشريع، وإن وردت فيه بعض قصص الأمم السابقة، فإنما في سياق الدعوة إلى الإيمان والتوحيد . ومن هنا ينبغي أن يكون النظر إلى القصة القرآنية مختلفا عن القصة الأدبية، إذ القصة القرآنية ليست للتذوق الأدبي أو للمتعة، بل هي فريدة في طابعها وغايتها وتكوينها[8]. إذ الله سبحانه وتعالى – وهو السارد– يتحرك بالمسرود ضمن وعي مسبق، لا شأن فيه لمنطق المفاجأة، وما يسرده يشير ويوحي إلى وقائع تجسد بسرديتها الموضوع والفكرة المنسجمة مع روح العقيدة الإسلامية .

ويمكن أن ينظر إلى الإشارة أو العلامة " **signe**" في الخطاب القرآني على أنها هيئة أو نصبة بتعبير "الجاحظ"[9]، إذ هي هيئة ناطقة من دون لغة, ومشيرة من غير حركة جسدية, بل هي علامات دالة على قدرة السارد – الله سبحانه وتعالى – .

ولهذا من الممكن التعامل مع الإشارات " signes " والرموز "symboles " في هذا النص السردي " سورة يوسف " بتقسيمه إلى عدة تمفصلات، وتعد هذه بمثابة حقول دلالية، ولكل تمفصل وحدات سيميائية " unités sémiotiques " ، نجسدها في الوحدات الآتية:

1- التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة.
2- التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة .
3- التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى .
4- التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة .
5- التمفصل الخامس: الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر .
6- التمفصل السادس: الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وإخوته .

يتضح من خلال هذه الوحدات السيميائية أن النظام السردي في قصة " يوسف " – عليه السلام – هو تفاعل منطقي لسير الأحداث، حيث تتحرك شخصيات القصة على

مسرح الأحداث بإرادة فاعل هو الله– سبحانه– الذي يجسد الحضور الغيبي، فيعلم مرسله العلم و الحكمة، ويقحمه في المجتمع، فيندمج ويقوم برسالته في ظروف صعبة، حتى إذا استنفذ القدرة على الفعل تداركته إرادة الله تعالى بنصرته.

ومادامت القصة تحيل إلى وقائع لها حضورها التاريخي، نحاول في دراستها أن نفيد من النظرية السيميائية التواصلية لرومان جاكوبسون "Roman Jackobson"، إذ هي طرح لساني يقوم على عناصر ستة أساسية للتواصل الكلامي، وأهمها: الرسالة أو الخطاب الذي يشترط فيه أن يكون مستندا إلى سياق "contexte" وسنن "code" وصلة " contact"، والأهم الوظيفة المرجعية "la fonction référentielle"(10). فهي أساس كل تواصل، وهي تحدد العلاقات بين الرسالة "الخطاب" والشيء، أو الغرض الذي ترجع إليه، وهي أكثر الوظائف اللسانية أهمية في عملية التواصل، في حين لا تقوم الوظائف الأخرى إلا على دور ثانوي(11).

الوظيفة المرجعية "la fonction référentielle" للقصة:

تذكر بعض المراجع أن أحداث القصة ترجع إلى عهد الهكسوس "**Hyksos**" أو الرعاة، وهم قوم غزاة استولوا على مصر حوالى سنة 1700 ق.م، ويطلق عليهم اسم الملوك الرعاة . ويبدو أنهم بدو قدموا من سوريا، وكان غزوهم لمصر مشجعا للوافدين، ومنها وفادة إبراهيم عليه السلام، وفي هذا السياق فسر نشاط القوافل التجارية التي كانت منها القافلة التي حملت يوسف عليه السلام بعد انتشاله من غيابة الجب. وقد أشارت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن يوسف وفد إلى مصر في عهد " الهكسوس". وما يؤكد هذا أن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة "فرعون" في عهد يوسف، بل ذكر كلمة "ملك"، وهو لقب عرف به كل ملك مصري، إضافة إلى هذا أن المؤرخين يرون أن " الهكسوس" حكموا مصر في أسرتين، هما: الخامسة عشرة، و السادسة عشرة، ثم قضي عليهم بقيام الدولة الحديثة التي خلصت مصر من قبضتهم، و التي منها الأسرة الثامنة عشرة التي يرى جل الدارسين أن موسى عليه السلام ظهر في عهدها. (12)

ولعل من الأدلة التاريخية على أن يوسف كان في عهد "الهكسوس" بلوغه مرتبة التمكين في مصر والسيطرة على خزائنها، لأن ذلك لا يصل إليه أجنبي في عهد الفراعنة أهل مصر، أما الهكسوس الأجانب فليس بغريب أن يختاروا مشرقيا من بينهم لهذا المنصب، وبخاصة عندما يكون صاحب رسالة ودعوة إلى العقيدة وتوحيد الله، من دون

الاعتراف بتعدد الآلهة:" **يا صاحبي السجن أأرباب متفرقون خيرٌ أم الله الواحد القهار، ماتعبدون من دونه إلا أسماءًسميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان إنِ الحكمُ إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه وذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون**". يوسف 38-40 . ولو أعلن يوسف رسالته هذه في عهد الفراعنة لعذب وقتل، ولما نصب أمينا على خزائن الأرض:"**قال الملك ايتوني به استخْلِصْه لنفسي فلما كلمه قال إنك اليومَ لدينا مكين أمين. قال اجعلني على خزائنِ الأرضِ إني حفيظٌ عليم. وكذلك مكنا ليوسفَ في الأرض يتبوأ منها حيث يشاء**". يوسف 54-56.

أما المكان الذي حدثت فيه وقائع القصة، فالظاهر أنها تنطلق من عاصمة "الهكسوس"، وتقع في إقليم الشرقية، أقرب أقاليم مصر إلى صحراء سيناء، ومكانها الآن بلدة " صا الحجر"، وهو مكان حيوي مهم للتبادل التجاري، إذ هو الذي سهل للقافلة التي عثرت على يوسف من بيعه إلى وزير الملك المسمى " فوطيفار"، وهو العزيز الذي كان على خزائن مصر في عهد أحد ملوك "الهكسوس"[13].

ولعل اعتماد النظرية التواصلية السيميائية و الوظيفة المرجعية و الانتباهية و الإفهامية التي حددها جاكوبسون[14]، وكذا المعجمية من شأنه أن يبرز الكوامن المتوارية خلف العلامات، إذ القصة صدرت من قبل سارد عليم خبير، يتحرك بالشخصيات على مسرح الحياة ضمن نهج مسطر منذ الأزل، لا شأن فيه لمنطق المصادفة في البناء السردي.

الآليات الدينامية للقصة:

يتركز بناء الحبكة السردية في سورة يوسف- عليه السلام- على نظرة عميقة، تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث عبر الزمن، وعلى طبيعة منطق الروابط بين شخصيات القصة، إذ تتعاقب الأحداث على مسرح الحياة، وتتطور المواقف وتنمو شيئا فشيئا حتى يبلغ به السارد درجة عالية من الصراع و التوتر، ثم يعود بها في حركة إياب إلى الأخذ بموقف سابق لبنائه، و السير به قدما في معترك الأحداث السردية من النص، أو الشروع في بلورة موقف سردي آخر، له علاقة محكمة بالموقف العام للوقائع والأحداث المسرودة.

والقصة في عمومها تتأسس على شخصية محورية، وهي شخصية "**يوسف عليه السلام**"، فهو المبشر بالنبوة في منامه، و الذي دبرت له مؤامرة وألقي في الجب، وأنقذ،

وبيع إلى وزير الملك، وراودته امرأة العزيز عن نفسه، و ألصقت به التهمة فسجن، وهو الذي فسر رؤيا صاحبيه في السجن، ورؤيا الملك، وتولى الإشراف على وزارة المال، وكيدَ لإخوته بحجز أخيه الصغير "بنيامين"، ثم كشفه السر لهم، وتعرف الإخوة عليه، وتلقي يعقوب خبر سلامة يوسف، ولقائه بأبويه، وإخوته وتحقق الرؤيا.

فكان بحق الشخصية المحورية في البنية السردية للقصة، أما الشخصيات الأخرى: يعقوب عليه السلام، إخوة يوسف الكبار، أخ يوسف الصغير، أفراد القافلة، العزيز، امرأة العزيز، النسوة في المدينة،الشاهد، الفتيان"صاحبا السجن"، الملك، فقد قامت بوظائف ثانوية، وأسهمت بدورها في دعم الشخصية المحورية" يوسف" من تنامي الأحداث وتأزمها حتى أصبحت القصة مترابطة، متماسكة، فكانت البداية خطيئة ومعصية، و النهاية اعتراف بالخطيئة، وتوبة و مغفرة، وما بين البداية و النهاية صراع شديد برز في شكل ثنائيات متضادة: الحب و الكره، و الخير و الشر، و الشهوة و العفة، و اليأس و الفرح، و المرض و الشفاء. وهي ثنائيات قامت على نظام التضاد، فأعطت للبنية السردية شحنات عاطفية، وثراء لغويا وعمقا دلاليا.

ويتدرج مسار الحبكة السردية من حيث الترتيب الزمني من طفولة يوسف- عليه السلام- إلى بلوغه أشده حتى رجولته تدرجا زمنيا طبيعيا، لا تسبق مرحلة متأخرة منه مرحلة متقدمة في الترتيب الزمني(15)، كما جاءت الأحداث الثانوية نفسها تتدرج منطقيا مع نمو يوسف، فمن الحلم بالنبوة إلى تدبير المؤامرة ضده، إلى إنقاذه وبيعه إلى وزير الملك، إلى غواية امرأة العزيز، إلى إلصاق التهمة به وسجنه، وإنعام الملك عليه بوزارة المال، إلى اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

وقد تتابعت الأحداث في سورة يوسف وفق نظام محكم دقيق، ليس لمجرد القصص، بل جاءت متعاقبة يتلو بعضها بعضا في حلقات محكمة، تتسم بالوحدة العضوية، حيث تدور حول أبناء الضرائر(16)، وحول المحبة، والكره، و الحقد، و الشهوة، و العفة، وتفسير الرؤيا، والعقوبة والبراءة[17].

والقصة مع أن بدايتها كانت تتصف بالحوار، يقول الله تعالى:" **إذ قال يوسفُ لأبيه يا أبت إني رأيت أحدَ عشرَ كوكباً و الشمسَ و القمرَ رأيتُهم لي ساجدين، قال يا بني لا تقصصْ رؤياك على إخوتِك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطانَ للإنسان عدوٌّ مبينٌ**." يوسف 4،5 ، غير أنها تميل إلى السردية الاستعراضية، وتزاوج بينها وبين الحوار في

نسج البنى السردية وتشكيلها. فالسارد–الله تعالى– يستهل القصة بعنصر التشويق: " **نحن نقصُّ عليكَ أحسنَ القَصَصِ بما أوحينا إليك**" يوسف 3 ، ويصور مبادئه السردية وقد أمسك مباشرة بحبل القصة وبمركزها:" **لقد كان ليوسفَ و إخوتِه آياتٌ للسائلين. إذ قالوا ليوسفُ وأخوه أحبُّ إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إنَّ أبانا لفي ظلالٍ مبينٍ**."يوسف 7،8، إذ السارد يروي الحدث، ويخبر عن مضمون؛ فالحوار في سياق الخطاب " أنبأ عنه القرآن على نحو من الموضوعية التامة التي تتوافق مع معطيات التاريخ و الكتب السماوية[18].

ففي قصة يوسف _كما عبر القرآن_ " **آيات للسائلين**"، فهي علامات دالة بذاتها، فيها عبر ومواعظ للمتلقي .

تمفصلات بنية القصة وحقولها الدلالية:

في سورة يوسف إشارات ورموز دالة بسياقاتها و أحوالها المختلفة على خصائص النص القرآني الخالد، ومعبرة عن عظيم قدرة الخالق السارد للقصة المتكاملة التي اشتملت على كل عناصر القصة الفنية، من بداية ونهاية وشخصيات ومكان وزمان وعقدة وحل. فالقصة فيها بيان لحياة يوسف ومحنته مع إخوته، ومحنته مع امرأة العزيز، ودخوله السجن، ودعوته إلى الله، ثم خروجه من السجن، وتفسيره لرؤيا الملك، واستلامه وزارة المال، ثم مجيء إخوته إلى مصر بسبب القحط، ثم التعرف على إخوته، ثم اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

إن هذه الأحداث بما تتضمنه من علامات سيميائية تتمحور في تمفصلات وحقول دلالية، لكل تمفصل وحداته السيميائية التي هي بمثابة نواة أو مركز ينطلق منها نسيج السرد، وقد قسم البحث حسب التمفصلات و الحقول الدلالية التي تبينت لنا في ستة تمفصلات أو حقول دلالية، هي كالآتي:

1- الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة :

تعد العلامة السيميائية وحدة رئيسة في إنماء الحدث السردي، وفي ربط المتلقي بغايات الخطاب، حيث تتسم القصة بالحيوية و الدينامية و الإيماء، وأكثر حقل الوحدات السيميائية الدالة في هذا التمفصل: أحد عشر، كوكبا، الشمس، القمر، ساجدين، الشيطان، الإنسان.

يقص السارد "الله سبحانه وتعالى"، فيقول: " **إذ قال يوسفُ لأبيه يا أبت إني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباً و الشمسَ و القمرَ رأيتُهم لي ساجدين**". يوسف 4.

فالألفاظ: أحد عشر، وكوكبا، والشمس، و القمر، وساجدين، كلها وحدات سيميائية متعلقة بالبنية السردية للقصة ؛ فــ "أحد عشر": إشارة إلى إخوة يوسف، وهم أحد عشر أخا،و "الشمس ": إشارة إلى أمه أو خالته، لأن بعض الباحثين يقولون: إن " والدته توفيت وما دخلت عليه حال ما كان بمصر"(19). و"القمر": إشارة إلى أبيه يعقوب بن إسحاق عليهما السلام، و "السجود": فعل يشير إلى تواضعهم ودخولهم تحت أمره، وإلى ما سيكون عليه حاله في المستقبل، إذ سيؤتى العلم و الحكمة و النبوة و الملك، ولذلك نهاه أبوه يعقوب من أن يقص رؤياه على إخوته، لأن الشيطان قد يغريهم فيكيدوا له كيدا:" **قال يا بني لا تقصصْ رؤياك على إخوتِك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطانَ للإنسان عدو مبينٌ**" يوسف 5، وإنما قال يعقوب ذلك، لأنه قد تبين ليوسف من إخوته قبل ذلك حسدا، فقد كان شديد الحب ليوسف وأخيه، فحسده إخوته لهذا السبب، وظهر ذلك ليعقوب بالأمارات الكثيرة، فلما ذكر يوسف عليه السلام هذه الرؤيا وكان تأويلها أن إخوته يخضعون له، فقال : لا تخبرهم برؤياك، فإنهم يعرفون تأويلها فيكيدون لك كيدا(20).

ويبدو من النص أن الاتهام موجه إلى الشيطان وليس إلى الإخوة، وهي أداة سيميائية، فالشيطان هو عدو الإنسان، وهو صانع العلامة، لأن الإنسان و المراد به: إخوة يوسف، وهم أبناء نبي، فما كان لهم أن يقوموا بعمل إجرامي، إلا أن يغريهم الشيطان بمكره بواسطة النفس الأمارة بالسوء.

وتعد هذه العلامات السيميائية عناصر لسانية، قد أدركت دلالتها من خلال السياق وعلاقاتها مع الكلمات و التراكيب الأخرى في النص.

2–الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة:

تتابع الأحداث وتتطور، وتتجدد المواقف، فتتوتر العلاقات بين الشخصيات، ويتعمق الحوار، وتصطدم المصالح و القيم والأفكار، فتتعدد الأدوات السيميائية، و الوسائل الإخبارية المشحونة بالدلالة، فيثرى حقل الوحدات الدالة على الكيد و الحقد وتدبير المؤامرة ضد يوسف، ومنها: فيكيدوا، اقتلوا، اطرحوه، الجب، السيارةْ، الذئب، القميص، الدلو، الدم، بضاعة، ثمن بخس، مكرهن.

وإذا أمعنا النظر في هذه العلامات المدلالة من خلال البنى السردية ندرك أن السارد يحرك شخصيات القصة، ويدفعهم إلى القيام بوظائف سردية، فقد عمل الإخوة برأي أخيهم الأكبر"رأوبين" –كما يظهر من السياق– فاختاروا إلقاء يوسف في "الجب" بدل

قتله أو طرحه أرضا:" **إذ قالوا ليوسف وأخوه أحبُّ إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إنَّ أبانا لفي ظلال مبين. اقتلوا يوسفَ أو اطرحوه أرضاً يخلُ لكم وجهُ أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين. قال قائلٌ منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابات الجب يلتقطه بعضُ السيارة إن كنتم فاعلين**". يوسف 8-10. فقد أجمعوا أمرهم على ذلك، يقول السارد الله سبحانه :" **فلما ذهبُوا بهِ وأجمعُوا أنْ يجعَلوه في غياباتِ الجبِّ**" يوسف 15 . وكلمة " أرضاً ": جاءت نكرة تشير إلى أرض مجهولة بعيدة عن العمران، أو قاصية، وهو معنى تنكيرها وإخلائها من الناس(21)، ولذلك قالوا: اطرحوه أرضا، أي: أبعدوه .

وكلمة " الجب" – التي وردت في موضعين– وهي البئر التي حفرت وتركت من دون بناء، هي نواة السرد القصصي، ومركز النسيج السردي السيميائي ؛ فحضورها في بناء القصة ومحورها الإدراجي يؤهلها لأن تكون من الوحدات السيميائية المهمة، فدلالتها تتصل بالارتواء و الحياة، فقد احتضن" الجب" يوسف –بقدرة الله تعالي– فكان أمنا وسلاما عليه.

وتتصل العلامات السيميائية الأخرى، نحو: اقتلوا، اطرحوه، ألقوه، يلتقطه، بالنواة السيميائية" الجب "، فتسهم في إثراء الحقل الدلالي.

أما لفظة" عصبة ": فهي تشير إلى المكيدة المدبرة من قبل الإخوة، وهم جماعة، وذلك ما يظهر –كذلك– من إسناد الأفعال إلى ضمير الجمع في: قالوا، اقتلوا، اطرحوه، تكونوا، لا تقتلوا، ألقوه، كنتم، فاعلين.

وكلمة "الذئب": – هي الأخرى – قد احتلت موقعا حيويا، وتكررت في ثلاثة مواضع: " **قال إني ليحزنُني أنْ تذهبوا به وأخافُ أن يأكلَه الذئبُ وأنتمْ عنه غافلون. قالوا لئنْ أكله الذئبُ ونحن عصبةٌ إنا إذا لخاسرون**" . يوسف 13، 14، و " **قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبقُ وتركْـنا يوسفَ عند متاعنـــا فأكله الـــذئبُ** " يوسف 17.

وهذه العلامة" الذئب" ترمز إلى المكر و الخداع و الخيانة و الخبث و الكيد و الافتراس... وكلها صفات قبيحة تشير إلى الدلالات التي تشتمل عليها كلمة " الذئب".

وتتطور الأحداث وتنمو حتى يبلغ الخطاب السردي حالة تتعقد فيها المواقف، وتتداخل فيها ملابسات الحبكة السردية، فتصير إشارة تحيل إلى إشارة، ورمزا يومئ إلى رمز، فيفاجأ المتلقي بكلمة " قميص" في قول السارد –الله تبارك وتعالى– : " **وجاءوا على قميصِه بدمٍ كذبٍ ، قال بل سوَّلتْ لكم أنفسُكم أمرًا ، فصبرٌ جميلٌ**" يوسف 18.

وفي كلمة "قميصه" ضمير عائد على يوسف في الآية، وعليه دم، ووصف الدم بـــ "كذب" أي: بدم ذي كذب أو مكذوب(22). والدم إشارة إلى الجريمة المقترفة، وفي القميص ثلاث آيات: حين جاءوا عليه بدم كذب، وحين قد قميصه من دبر، وحين ألقي على وجه أبيه فارتد بصيرا.

و العلامة " قميص " من حيث هي وحدة سيميائية نواة في العمل السردي وردت مرتبطة بالدم، والكذب و الفعل الشنيع في البنية السطحية، ودالة على القتل و الإجرام في البينة العميقة.

ودلالةُ تَسَرعِ الإخوة في حبك الجريمة أن جاءوا على قميص يوسف بدم كذب لطخوه به في غير إتقان، فكان ظاهر الكذب حتى ليوصف بأنه كذب. فيقول السارد:" **وجاءوا أباهم عشاءً يبكونَ قالوا يأبانا إنا ذهبنا نستبقُ وتركنا يوسفَ عند متاعنا فأكله الذئبُ**" يوسف 17.

ويحسبون أنها مكشوفة، ويكاد المريب أن ينطق بالحق، فقالوا:" **وماأنتَ بمؤمن لنا ولو كنْا صادقين**" يوسف 17.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى المدرجة في حقل الوحدات الدالة على كيد الإخوة، نحو: يبكون، سيارة، دلوه، غلام، أسروه بضاعة، ثمن، فتنصهر جميعها في الأحداث السردية، وتعمل على تأجيج عاطفة المتلقي واستجابته، وفي تشويقه إلى متابعة أحداث القصة، لأن الأمر يتعلق بكيد الإخوة، وذلك ظلم له وقع أكثر في النفس البشرية.

وتتابع الأحداث، وتتواصل النكبات فما إن تنتهي نكبة حتى تحل أخرى على يوسف، إذ بعد كيد الإخوة يأتي كيد امرأة العزيز "زليخا"، والنسوة في المدينة.

فقد باع أصحاب القافلة يوسف في مصر بدراهم قليلة للتخلص منه خشية أن يدركهم أهله فينتزعونه منهم(23)، وكان الذي اشتراه العزيز "فوطيفار" وزير الملك، الذي كان على خزائن مصر فأرسله إلى بيته وأوصى امرأته "زليخا" به خيرا، فقال لها: " **أكرمي مثْواهُ عسى أنٌ ينفعنا أو نتخذَهُ ولداً** " يوسف 21.

وكانت هذه المرأة ترعاه وتحنو عليه و تحبه، ولما بلغ أشده أحست في نفسها ميلا إليه، فقد رأت بعين الأنثى جمال يوسف، فخفق قلبها، ولما كان هو فتاها ورهين إشارتها هان عليها ما ينتابها من الشوق و الهيام، وقد كانت غادة في مقتبل العمر.

وقد ترددت وقتا في إظهار شعورها نحو يوسف إلى أن استحوذ الضعف الطبيعي على مشاعرها، فانتهزت فرصة وجوده في بيتها يوما، وأخذت تغريه بمفاتنها و محاسنها، بعد أن غلَّقت الأبواب، يقول السارد" الله تعالى:" **وراودتهُ التي هو في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبوابَ، وقالتْ هَيْتَ لك**" يوسف 23. فأعرض يوسف ونفر منها نفرة الغضوب رافضا الخيانة و الرذيلة:" **قال معاذ اللهِ إنهُ ربيَ أحسنَ مثوايَ إنه لا يفلِحُ الظالمون**" يوسف 23

غير أن غريزة السوء التي حركت مشاعر المرأة لم تتركه و حاله، فقد أثرت فيه وجعلته بين فتنة عنيفة تدفع وفضيلة تصد، حتى كاد يستجيب لها، لولا أن رأى برهان ربه:" **ولقد همّت به، وهمَّ بها لولا أن رأى برهانَ ربهِ، كذلكَ لنصرفَ عنه السوءَ و الفحشاءَ إنه من عبادنا المُخلَصين**" يوسف 24

فقد رأى يوسف آيات ربه، ونور الله الحق فاستضاء به، فلم يطاوع ميل النفس، و امتنع عن المعصية، وانطلق يجري نحو الباب يريد الخروج فلحقت به المرأة وأمسكت بقميصه حتى مزقته، وحين فُتح الباب أدركا سيدها "زوجها" لدى الباب، ومن هنا توترت العلاقات بين الشخصيات في البيت، وتحول من حيث هو علامة محورية في السرد إلى هم وغم، بعد أن كان سكينة وحنانا.

وينسج السارد " الله تعالى" بأسلوب شيق إنطلاقا من العلامة السيميائية "قميص" نسيج القصة التي بلغ فيها توتر العلاقات بين الشخصيات قمته:" **واستبقا البابَ وقدّتْ قميصَهُ من دُبُرٍ وألفيا سيدَها لدى البابِ**" يوسف 25 .

ومن هنا تبدو قيمة العلامة السيميائية " قميص" من حيث إنها كونت حضورا واضحا في هذه السورة، فقد وردت ثلاث مرات، حيث جاءت نواة محورية في حقل الوحدات السيميائية الدالة على كيد الإخوة، فقد

اهتدى يعقوب عليه السلام إلى فك شفرتها فتنبه إلى كيد أبنائه، وإدعاءاتهم، الكاذبة:" **وجاءوا على قميصِهِ بدَمٍ كذبٍ**" يوسف 18.

وأرى أن كلمة " قميص" في هذا الموقف –أن تكون من حيث هي وحدة سيميائية– حجة ليوسف لا عليه. فالسارد (الله تعالى) يخبر أن هذه المرأة حاولت بمكرها قلب دلالة الحدث، فبادرت زوجها باتهام يوسف بمحاولة اغتصابها وحرضته على سجنه: " **قالتْ ما جزاءُ من أرادَ بأهلكَ سوءًا إلا أن يُسجنَ أو عذابٌ أليمٌ**" يوسف 25.

ولكن يوسف دفع التهمة عن نفسه، وحضر الجدال شاهد من أهلها، فحكم قائلا: إن كان قميصه شق من أمام فقد صدقت في إدعائها، لأن هذا يعني أنه كان مندفعا نحوها وهي تدافع عن نفسها، وإن كان قميصه شق من خلف، فهذا يعني أنه كان يحاول الفرار، فقد كذبت في قولها، وهو من الصادقين، فلما رأى العزيز أن قميص يوسف شق من دبر فدلت العلامة على الملاحقة، وقد بانت الحجة للزوج " العزيز" من حيث إن القميص قد من دبر يقول السارد الحكيم:" **قالَ هي راودتني عن نفسي، وشهِدَ شاهدٌ من أهلها إنْ كان قميصُه قدَّ من قُبُلٍ فصدَقتْ وهو من الكاذبين، وإن كان قميصه قدَّ من دُبُرٍ فكَذَبتْ وهو من الصادقين، فلما رأى قميصَهُ قدَّ من دُبُرٍ قال إنه من كيدِكُنَّ إن كيدَكُن عظيم، يوسفُ أعرِضْ عن هذا واستغفري لذنبِكِ إنك كنتِ من الخاطئين**" يوسف 26-29.

يبدو من النص ميل "العزيز" إلى ستر الفضيحة و العفو، فقال ليوسف : تناس ما حدث لك واكتمه، وقال لامرأته : استغفري الله لذنبك وتوبي إليه عن الإثم الذي اقترفته، إنك من الآثمين، غير أن نبأ حادثة الإغراء سرى إلى جماعة من النسوة في المدينة وتناقلته في مجتمعاتهن، وقد أخبر السارد"الله تبارك وتعالى" عن ذلك قائلا:" **وقالتْ نسوةٌ في المدينةِ امرأةُ العزيزِ تراوِدُ فتاها عن نفسِهِ، قد شغَفَهَا حبًا إنا لنراهَا في ظلالٍ مبينٍ**" يوسف 30.

وصل إلى امرأة العزيز اغتياب هؤلاء النسوة، وهنا يقع ما لا يمكن وقوعه إلا في مثل الطبقة الأرستقراطية. ويكشف سياق الخطاب عن مشهد من صنع تلك المرأة " زليخا " الجريئة التي تعرف كيف تواجه نساء طبقتها بمكر كمكرهن وكيد ككيدهن . "**فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن, وأَعْتَدَتْ لهن متكأً, وآتتْ كلَ واحدةٍ منهنَّ سِكّينا وقالت اُخرج عليهن**". يوسف 31 . قامت بذلك لتريهن جمالَهُ, وكان بحق آية من آيات الخالق في الحسن والجمال.

وفي هذا الموقف تُبرز العلامة السيميائية "سكين" عن وظيفتها في الخطاب السردي، حيث هي من العلامات المركزية. وهذه العلامة "سكين" تتصل بدلالات، منها: التقطيع والذبح والقتل. وكل هذه الدلالات لها وقع في نفس المتلقي، إذ تحرك عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، فيضحى متقبلا للخطاب والتفاعل معه. أما البنية الهامشية للعلامة "سكين" فتومئ إلى دلالات، منها: الكره، وحب الانتقام، والقسوة، وكلها –كما يظهر من السياق– صفات كامنة في نفس امرأة العزيز، ولذلك كان أن أقامت للنسوة مأدبة في قصرها –كما

يبدو من سياق الخطاب- وندرك من هذا أنهن كن من الطبقة الراقية، فهن اللواتي يدعين إلى المآدب في القصور، وهن اللواتي يؤخذن بهذه الأدوات الدالة على مظاهر التحضر، ويبدو أنهن كن يأكلن، وهن متكئات على الوسائد والحشايا على عادة الشرق في ذلك الزمان، فأعدت لهن هذا المتكأ، وآتت كل واحدة منهن سكينا تستعمله في الطعام. والظاهر أن استعمال السكاكين في الطعام في ذلك العهد له قيمته في تصوير الترف المادي، وبينما هن منشغلات بتقطيع اللحم أو تقشير الفاكهة، فاجأتهن بيوسف: "**فلما رأينَه قلن حاشا للهِ ما هذا بشراً إنْ هذا إلا ملكٌ كريمٌ**" يوسف 31.

والتعبير بـــ "حاشا لله"، و"إن هذا إلا ملك كريم" فيه دلالات على تسرب شيء من ديانات التوحيد في ذلك الزمان.

ويظهر السياق أن المرأة انتصرت على نساء طبقتها، وأنهن لقين من حسن يوسف الإعجاب والدهشة والذهول، فقالت قولة المرأة المنتصرة التي لا تستحي أمام النساء من بنات طبقتها، والتي لا تملك عليهن في هذا الموقف إلا أن تفخر عليهن بأن يوسف في متناول يدها، وهو الخادم في بيتها، وإن خاب تقديرها مرة فلن يخيب أخرى: "**قالت فذلكُنَّ الذي لمتُنَّنِي فيه**" يوسف32.

وقد دفعها رأي النسوة في يوسف لما خرج عليهن على ملاحقته وإجباره على فعل المعصية، "**ولئِنْ لم يفعلْ ما آمرهُ ليسجنَنَّ وليكوناً من الصاغرين**" يوسف32. فهو إصرار المرأة وإغراؤها الجديد في ظل التهديد، ويسمع يوسف هذا القول في مجتمع النساء المبهورات المبديات لمفاتنهن في مثل هذه المناسبات. ويفهم من سياق الخطاب أنهن كن مفتونات فاتنات في مواجهته، فإذا هو يتضرع إلى ربه مناجيا "**قال ربِّ السجنُ أحبُّ إليَّ مما يدعونني إليه**" يوسف 33. ولم يقل: "مما تدعوني إليه"، ليكون الخطاب موجها للمرأة، فهن جميعا كن مشتركات في دعوته وإغرائه، سواء بالقول أم باللفتات والإيماءات، وإذا هو يستنجد ربه لأن يصرف عنه محاولاتهن لإيقاعه في حبائلهن مخافة أن يضعف في لحظة من اللحظات أمام إغرائهن الدائم، فيقع في مستنقع الرذيلة، وذلك ما يخشاه عن نفسه، فدعا الله مخلصا أن ينقذه منه(24): "**وإلَّا تصرفُ عني كيدَهن أصبُ إليهنَّ وأكنْ من الجاهلين فاستجاب له ربُّه فصرفَ عنهُ كيدَهُنَّ إنه هو السميعُ العليم**" يوسف 34.

وفي قول السارد "الله تعالى": "**ثم بدا لهم من بعد ما رأَوُا الآياتِ ليسجنُنَّهُ حتى حين**" يوسف35. دلالة على براءة يوسف من التهمة، فقد رأى العزيز والنسوة العلامات الناطقة براءته. ولعل المرأة كانت قد يئست من محاولاتها بعد التهديد، ولعل الأمر -أيضا- قد زاد شيوعا في الطبقات الاجتماعية الأخرى، وهنا لا بد أن تحفظ سمعة الأكابر، فهم ليسوا بعاجزين عن سجن فتى بريء، كل ما في الأمر أنه لم يستجب للمعصية، وأن امرأة من الوسط الاجتماعي الأرستقراطي قد فتنت به واشتهرت بحبه، ولاكت الألسن أخبارها في أوساط المدينة، ولذلك رأى العزيز أن يدخله السجن، ليمحو العار، ويوهم الناس أن يوسف معتد خائن، وزوجته بريئة.

وتتنامى الأحداث السردية، وتتطور المواقف، وتتعقد العلاقات بين الشخصيات، فتتوتر وتتأزم، فيدخل يوسف السجن، وينتقل بذلك من حياة اللين إلى حياة القسوة، ويقص السارد الأحداث بدقة: "**ودخل معه السجنَ فتيان**" يوسف 36.

ويختصر السياق ما كان من أمر يوسف في السجن، وما ظهر من إحسانه وصلاحه، فوجه إليه الأنظار، وجعله موضع ثقة المساجين، وفيهم الكثيرون ممن ساقهم القدر مثله للعمل في القصر والحاشية، فغضب عليهم في نزوة من النزوات العارضة، فزج بهم في السجن. ويختصر سياق الخطاب كل هذا، ليعرض مشهد يوسف في السجن وإلى جواره فتيان أنسا إليه، فهما يقصان عليه رؤيا رأياها، ويطلبان إليه تفسيرها، لما يتوسمانه فيه من الصلاح والإحسان والعلم(25): "**قال أحدهما: إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحملُ فوق رأسي خبزاً تأكلُ الطيرُ منهُ نبئْنا بتأويله إنا نراكَ من المحسنين**" يوسف 36.

يبرز النص كلمة "سجن" وهي علامة سيميائية محورية في عمليات السرد، إذ تومئ دلالاتها إلى فقدان الحرية، والطعن في الشرف والقيام بالخطأ، وما إلى ذلك من هذه المعاني التي كان سببها السجن. أما دلالتها الهامشية فترتبط بالأمل والدعوة إلى عبادة الله، ومن هنا فعلامة "السجن" من حيث هي كيان سيميائي قد شحنت بكل الإيحاءات والإيماءات، وكانت أمنا على يوسف، حيث أنعم الله تعالى عليه بنعمة العلم والتأويل.

3- الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى:

ينتقل السرد إلى وصف أحداث جديدة، ومواقف معقدة، فقد دخل يوسف السجن، وكان فاتحة خير له، لأنه ابتعد عن المكر والفتنة، وقد صادف أن دخل معه السجن فتيان

من خدم الملك، وهما رئيس السقاة "نبو"، ورئيس الخبازين "ملحب" بتهمة المؤامرة على الملك، وبعد زمن رأى كل منهما رؤيا قصها على يوسف، "**فقال أحدُهما إني أراني أعصرُ خمرا، وقال الآخر إني أراني أحملُ فوق رأسي خبزاً تأكلُ الطيرُ منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين**" يوسف36. وطلب هذا الفتيان من يوسف تأويل الحلمين، وذلك بعد أن لمسا فيه العلم بتفسير الأحلام، وما اتصف به من الصلاح والتقى، فقال لهما يوسف مؤكدا نعمة تفسير الرؤى، ومعترفا بنعمة أخرى هي علم الغيبيات بما يوحي الله إليه، "**قال لا يأتيكُما طعامٌ تُرْزَقَانِهِ إلا نبأتُكما بتأويله قبلَ أن يأْتيكما ذلكما مما علمني ربيَ إني تركتُ ملةَ قومٍ لا يؤمنون بالله وهو بالآخرةِ هم كافرون**" يوسف 37.

وقد اغتنم يوسف فرصة احترام السجناء له، وإعجابهم به لما ينبئهم من تأويل الأحلام، وما يعلمهم به من أنباء الغيب، فأخذ يكشف لهم عن نفسه، ويدعوهم إلى عبادة الله وتوحيده. وقد أخبر السارد الحكيم عن ذلك، فقال: "**واتبعتُ ملةَ آبائي إبراهيمَ وإسحاقَ ويعقوبَ ما كان لنا أن نُشْرِكَ باللهِ من شيءٍ، ذلك من فضلِ اللهِ علينا وعلى الناسِ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يشكرون. يا صاحِبَي السجنِ أأربابٌ متفرقون خيرٌ أمِ اللهُ الواحدُ القهارُ. ما تعبدون من دونه إلا أسماءً سمَّيْتُمُوها أنتم وآباؤكم ما أنزل بها من سلطانٍ إنِ الحكمُ إلا للهِ أمرَ ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدينُ القيِّمُ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يعلمون**" يوسف 38-40.

لما أتم يوسف عظته لرفيقيه، أخذ يجيبهما عما سألاه من تفسير رؤيتيهما. وهنا تتكشف دلالة الوحدات السيميائية، وتظهر قيمتها في البناء السردي، ذلك أن "الخمر" و"الرأس" و"الخبز" كلها علامات، فقال: "**يا صاحِبَيِ السّجنِ أما أحدُكُما فيسقي ربَّهُ خمراً، وأما الآخرُ فيُصْلَبُ فتأكلُ الطيرُ من رأسِهِ**" يوسف 41. فقد فك يوسف شفرة العلامات السيميائية: الخمر، الرأس، الطير، فأحد السجينين، وهو رئيس السقاة سيفرج عنه، ويظل خادما للملك كما كان، وأما الثاني، وهو رئيس الخبازين فسيصلب، وتأكل الطير من رأسه، لأنه سيتبين اشتراكه في المؤامرة على حياة الملك. وهكذا كانت العلامة "الخمر" إشارة إلى استمرار العطاء والسقي في قصر الملك، وكانت العلامة "الطير" مؤشرا للهلاك والفناء.

وفي ظل هذه الأحداث والصراع بين الموت والحياة والعدل والظلم، شعر يوسف بمرارة السجن وقساوته، من حيث اتهم وسجن ظلما، وبدا له أن رئيس السقاة على وشك

الخروج من السجن والمثول بين يدي الملك أدلى يوسف برجائه إليه أن يذكر قصته لدى الملك، وما وقع له من ظلم عساه أن يعيد التحقيق في أمره، لتظهر له براءته فيرفع عنه ما لحق به من ظلم: "**وقال للذي ظنَّ أنَّهُ ناجٍ منهما اذكرني عند ربِّك**" يوسف 42. ولكن فرح رئيس السقاة ومشاغله أنسته أن يذكر يوسف عند الملك، وكان من جراء هذا النسيان أن مكث يوسف في السجن سنين، لا تقل عن ثلاث، يقول السارد "الله تعالى": "**فأنساه الشيطانُ ذكرَ ربِّه فلبثَ في السجن بضعَ سنين**" يوسف 42.

وتشاء الأقدار أن رأى الملك في منامه رؤيا أثارت اضطرابه وأوجس منها خيفة، فجمع الحكماء والكهنة، وقل لهم: "**إني أرى سبعَ بقراتٍ سمانٍ يأكلهنَّ سبعٌ عجافٌ، وسبعَ سنبُلاتٍ خُضْرٍ وأخرَ يابساتٍ يا أيها الملأُ أَفْتوني في رؤيايَ إنْ كنتم للرؤيا تَعْبُرُونَ**" يوسف 43. وعجز الملأ عن تأويلها، وفي تلك الأثناء تذكر السجين الناجي – وكان ساقيا للملك– أن يوسف يحسن التأويل، فطلب أن يؤذن له في عرض رؤيا الملك عليه: "**وقال الذي نجا منهما وادَّكرَ بعدَ أمةٍ أنا أنَبِّئُكم بتأويلهِ فأرسلونِ. يوسفُ أيها الصديقُ أفتِنا في سبعِ بقراتٍ سمانٍ يأكلُهن سبعٌ عجافٌ وسبعِ سنبلاتٍ خُضْرٍ وأُخَرَ يابساتٍ لَعَلِّيَ أرجِعُ إلى الناسِ لعلهم يعلمون**" يوسف45،46.

يلحظ أن الوحدات السيميائية في هذا الخطاب هي الرمز سبعة للبقرات السمان، والسبع العجاف، والسبع سنبلات الخضر، والأخر اليابسات.

أخذ يوسف في تفسير رؤيا الملك، وكانت تحمل في مضمونها حلول أزمات وكوارث، فلم يكتف بما تدل عليه الرؤيا من نوائب ستحل بمصر، بل وصف الحلول الناجعة للخروج من الأزمة الخانقة التي ستمر بها البلاد، فها هو يقول لرئيس السقاة: "**تزرعونَ سبعَ سنينَ دأَباً فما حصدتُم فذروهُ في سنْبُلهِ إلا قليلاً مما تأكلون. ثم يأتي من بعد ذلك سبعٌ شدادٌ يأكلن ما قدمتم لهنَّ إلا قليلا مما تُحْصِنون. ثم يأتي من بعد ذلك عامٌ فيه يغاثُ الناسُ وفيه يَعْصِرون**". يوسف 47–49.

نقل رئيس السقاة تفسير الرؤيا إلى الملك، فابتهج بها وعلم أن تأويلها وفك رموزها ينسجم مع رؤياه، مما يدل على عبقرية عقل مفسرها، فأمر باستدعائه ليستوضحه بعض التفاصيل: "**وقال الملكُ ائْتوني بهِ**" يوسف 50. فذهب الرسول إلى يوسف يبلغه رغبة الملك، فلم يتلهف للخروج من السجن، بل أصر على البقاء حتى ترفع عنه التهمة التي ألصقت به ظلما، وطلب من الرسول أن يرجع إلى الملك ويطلب منه التحقيق في المؤامرة

التي حيكت ضده، ويستجوب النسوة اللائي حضرن مأدبة امرأة العزيز وقطعن أيدهن في تلك المأدبة عن أسباب سجنه، ليكن شاهدات في قضيته.

4-الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة:

لقد دخل يوسف السجن بسبب تهمة تخل بالشرف، ولبث في السجن مدة سنوات، فلو خرج بأمر الملك معفوا عنه، لظلت التهمة لاصقة به، لا يستطيع دفعها، لذلك طالب بإعادة التحقيق في التهمة التي وجهت إليه، وأن يخاطر برفض المثول بين يدي الملك حتى ينتهي التحقيق إلى براءته التي يعلمها العزيز، إذ شهد ببراءته من قبل(26): "**فلما جاءه الرسولُ قال ارجِعْ إلى ربِّك فاسألْهُ ما بالُ النسوةِ اللاتي قَطَّعنَ أَيْدِيَهُنَّ إنَّ ربي بكيدهِنَّ عليم**". يوسف 50.

يعد هذا الخطاب التفاتا من يوسف إلى الماضي، والعودة إلى الماضي هي سمة فنية مهمة في الطرح السيميائي، حيث يوصف هذا بالارتداد في العمل السردي، وهو العودة إلى فكرة وردت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لهدف فني، كالربط بين الزمن الماضي والحاضر، وربط أحدهما بالآخر بطريقة فنية لا شك أنه يعطي الخطاب ديناميكية وحركية وتجددا.

والظاهر أن القارئ "المتلقي" قد شعر بهذه اللفتة الفنية في هذا الخطاب السردي، حيث أعادته إلى حادثة كان فيها يوسف –عليه السلام– متهما بالاعتداء على شرف امرأة العزيز "زليخا"، ولم ينصفه سيده "العزيز" ولا النسوة المعجبات بجماله، واللائي التزمن الصمت في البداية، وهنا تبرز كلمة "النسوة" في الخطاب باعتبارها وحدة سيميائية، إذ يعتمد يوسف عليهن، فطلب سؤال النسوة، ولم يطلب سؤال امرأة العزيز، لأنه تصور أن هؤلاء النسوة أدنى على قول الحق منها، وأرسل الملك إلى امرأة العزيز وإليهن، ولما مثلن بين يديه: "**قال ما خَطْبُكُنَّ إذ راودتُن يوسفَ عن نفسهِ قلن حاشَ للهِ ما علمنا عليه من سوءٍ**" يوسف 51.

والواضح أن ضمير امرأة العزيز استيقظ في هذا الوقت، وما كان منها إلا أن تعترف كما يعترف كل من تحركت فيه دواعي الحق، يقول السارد "الله تعالى" عن لسانها: "**قالتِ امرأةُ العزيزِ الآن حَصْحَصَ الحقُّ أنا راودتُهُ عن نفسهِ وإنَّه لَمِنَ الصادقين. ذلك ليعلمَ أني لم أَخُنْهُ بالغيبِ وأنَّ اللهَ لا يهدي كيدَ الخائنين**" يوسف 51-52، ولكنها حتى مع اعترافها بالخطأ والكيد، لا تريد أن تجعل نفسها بدعا بين الناس، وإنما

راحت تلتمس سبب الخطيئة لدى النفس البشرية، وليس في ضعفها، فيعبر القرآن الكريم عن نفسيتها في ذلك الموقف الرهيب: "**وما أُبَرِّئُ نفسِي إنَّ النفسَ لأَمارَةٌ بالسوءِ إلا ما رحمَ ربِّي إنَّ ربِّي غفورٌ رحيمٌ**" يوسف 53. أي: أن من طبائع النفس الإنسانية أن تأمر بالسوء.

وهكذا نجد امرأة العزيز تثور على نفسها الأمارة بالسوء، فتحطم أوامرها. ومن حيث هي وحدة سيميائية في البناء السردي نجدها تتحرك على مساحة الخطاب السردي، حيث برزت على سطحه ودلت على معاني الشجاعة والحق والصراحة. وقد برأ الله يوسف مما كادت له امرأة العزيز، وعلم الناس أنه سجن ظلما، وخروجه من السجن في هذه الحال فإنه خروج البريء المخلص لربه الذي استحق حتى في السجن أن يوصف بلقب الصديق "**يوسفُ أيها الصديق**" يوسف 46.

ولما علم الملك ببراءة يوسف، وأعجب بتفسيره للرؤيا، رأى أنه ينبغي الحرص عليه والانتفاع به: "و**قال الملكُ ائْتُوني به أستخلصْهُ لنفسِي فلما كلَّمهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ أمينٌ**" يوسف54. ويفتح الله على يوسف فتحا مبينا من خلال حلقات السرد المثيرة، حيث ينقله من الرق إلى السيادة، ومن الحزن إلى الفرح؛ فيعجب به الملك، ويستخلصه لنفسه، ويوله وزارة المال وأمر الخزائن في مصر.

5- الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر:

وقف الملك على صحة براءة يوسف وعفته مما اتهم به، فازداد ثقة به خصوصا وقد آنس منه ذكاء وعلما حين أول رؤياه، والتدبير الذي اقترحه للخروج من الأزمة الاقتصادية التي ستعيشها البلاد "مصر"، ورأى الملك وهو الشامي الأصل أنه يوجد بينه وبين يوسف صلة قربى من حيث الجنس، فهما ليسا مصريين في الأصل. كل ذلك كان له وقع قوي في نفس الملك، فأحبه وقربه إليه، وأرسل إليه رسولا يبلغه نتيجة التحقيق واعتراف امرأة العزيز ببراءته ورغبة الملك في المثول بين يديه للإنعام عليه، فلم يتردد يوسف من تلبية الدعوة، وكلمه بما جعله يزداد به إعجابا وتعلقا، حينئذ طمأنه الملك على أنه ذو مكانة وفي أمان، فليس بالفتى الموسوم بالعبودية، إنما هو مكين، وليس هو المتهم بالتهديد بالسجن، إنما هو أمين "...**فلما كلمهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ**" يوسف 54.

وتلك المكانة وهذا الأمان لدى الملك وفي حماه، فماذا قال يوسف؟ لقد طلب ما يرى أنه قادر على تحمله من الأعباء في الأزمة القادمة، التي أول بها رؤيا الملك، وكان قويا

في إدراكه لحاجة الموقف إلى خبرته وأمانته، محتفظا بكرامته وعزته: "**قالَ اجعلني على خزائنِ الأرضِ إنِّي حفيظٌ عليمٌ**" يوسف 55.

ولم يكن يوسف يطلب لشخصه وهو يرى إقبال الملك عليه، فيطلب أن يجعله على خزائن الأرض، وإنما كان فطنا ذكيا في اختيار الوقت الملائم الذي يستجاب له فيه الطلب، ليقوم بالواجب في أشد أوقات النكبة، وليكون مسؤولا على إطعام شعب هو منه وشعوب تجاوره طوال سبع سنوات عجاف.

ويلحظ انتقال السرد في هذا الحقل من الضيق إلى الفرج، ويقف السياق لينبه إلى أن هذا التدبير من الله تعالى، وبمثله قدر ليوسف التمكين في الأرض، ويشير إلى أنه ماض في الطريق، ليعلمه الله من تأويل الأحاديث. ويعقب السياق على هذا الابتداء في تمكين يوسف بما يدل عليه من أن قدرة الله غالبة، وبأنه مالك أمره "**وكذلك مكَّنا ليوسفَ في الأرض يتبوأُ منها حيثُ يشاءُ**" يوسف 56.

وتبرز في هذا التمفصل عدة وحدات سيميائية لتدل على الملك ومنها: خزائن، بضاعة، الكيل، المتاع، جهاز، السقاية، وعاء، العير، العرش.

وتبرز الوحدة السيميائية "خزائن الأرض" فتسمو على كل الوحدات، فالأرض هيئة ناطقة، تعني أحد كواكب المجموعة الشمسية، أو المعمورة التي يسكنها البشر.

والأرض من حيث هي وحدة سيميائية تومئ بمعاني النماء والعطاء، والتناقص كالحياة والموت والحب والكره، والخطيئة والمغفرة، والتمكين وعدم التمكين، وقد مكن الله ليوسف في الأرض فتولى الإشراف على تخزين الغلال وتوفيرها لسنين القحط والجفاف.

وكانت السنون السبع عجافا –كما ذكر القرآن– فأصابت مصر ومن حولها، فكانت القوافل التجارية تأتي إلى مصر طلبا للتبادل التجاري، وكان يوسف يشرف بنفسه على تزويد القوافل، ويعقد مع تجارها صفقات، يأخذ منهم ما يعرضون، ويمدهم بما اختزنه من غلال الأرض، وكانت من بين القوافل الوافدة إلى مصر قافلة إخوته: "**وجاءَ إخوةُ يوسفَ فدَخَلوا عليه فَعرفهُمْ وهم له منكِرون**" يوسف 58.

وصل إخوة يوسف إلى مصر، فرأتهم العيون المرصدة قادمين بعدد يلفت الانتباه، فأخذوهم إلى يوسف وأدخلوا عليه في قصره، فعرفهم بملامحهم وكلامهم وأزيائهم الكنعانية ، أما هم فلم يعرفوه، لطول مدة الفرقة، وتغير شكله، يضاف على هذا وجوده

على رأس وزارة المال، وتكلمه باللغة المصرية، وتغير اسمه لأن ملك مصر أطلق على يوسف اسم "صفنات فعينع" بمعنى مخلّص العالم.

وهكذا يدفع السارد "الله تعالى" بشخصيات القصة دفعا لا مجال فيه للمفاجأة، فجاءت الأحداث مثيرة، وتحمل بين طياتها أسرارا ربانية، فقد أنزل يوسف إخوته ضيوفا عليه، وكال لهم القمح والشعير كيلا زائدا عن حقهم، وأعطاهم زادا للطريق، ولم يكشف لهم أمره، حتى يبلغ هدفه، ولما تأهبوا للرحيل قال لهم: "**ائتوني بأخٍ لكم من أبيكمْ ألا ترونَ أني أوفِ الكيلَ وأنا خيرُ المُنزِلينَ. فإن لم تأتوني بهِ فلا كيلَ لكم عندي ولا تقربونِ**" يوسف 60،59.

تحتل الوحدة السيميائية "أخ" في هذا الخطاب موقعا حيويا، إذ معناها المركزي يوحي إلى أخ يوسف الصغير "بنيامين" وهو شقيقه، وعندما طلب يوسف من إخوته إحضار أخيهم من أبيهم، تشاوروا واستقر رأيهم على الاستجابة، وخاطبوه قائلين: "**سنُراوِدُ عنهُ أباهُ وإنا لفاعِلونَ**" يوسف61.

لأن هذه الرسالة مشفرة، متى نقلت إلى أبيهم أوقعته في استغراب وجعلته يظن أن لهذا الرجل المصري المشرف على خزائن مصر مغزى في الطلب، وإلا فمن أعلمه أن لهم أخا من أبيهم؟ وما هي علاقته به؟ فكأن هذا الطلب من يوسف ما هو إلا رسالة مشفرة من يوسف لأبيه، يضاف إلى ذلك تجهيز يوسف إخوته بما يلزمهم في سفرهم وزيادة الكيل. فيعقوب أدرك من هذه الرموز أن ابنه يوسف بمصر بدليل أنه قال لأبنائه عند رجوعهم لمصر للمرة الثالثة: "**يا بنيَّ اذهبوا فتحسَّسُوُا من يوسفَ وأخيهِ ولا تيأسوُا من رَوُحِ اللهِ**" يوسف 87. أما الدلالة الهامشية للفظة "أخ" فتومئ ليوسف –وكذا المتلقي– بالكيد والمكر والمؤامرة.

ولما هم الإخوة بالرحيل أمر يوسف خدمه بأن يدسوا البضاعة التي أحضروها بقصد الاستبدال في أمتعتهم دون أن يشعروا، أراد يوسف بهذا العمل أن يحمِّل إخوته متى عادوا إلى الشام وعرفوا حسن صنيعه أن يحسنوا الظن به ويطمئنوا إليه، ويشجعهم ذلك على الإتيان بالأخ الأصغر: "**فلمَّا رجَعوا إلى أبيهم قالوا يا أبانا مُنِعَ منا الكيلُ فأرسِل مَعَنا أخانا نَكْتَلْ وإنا لهُ لحافِظون. قال هل آمَنُكمْ عليه إلا كما أمِنتُكمُ على أخيه من قَبْلُ فاللهُ خيرٌ حِفْظاً وهو أرحمُ الراحمينَ** "يوسف 64،63.

وافق يعقوب على طلب أبنائه مضطرا، داعيا الله أن يحفظ ابنه. وكان إخوة يوسف يجهلون ما فعل وزير المال من رد بضاعتهم : "**ولمّا فتَحوا متاعَهم وجدوا بضاعتَهم ردّتِ إليهم قالوا يا أبانا ما نبغي هذه بضاعتنا رُدّت إلينا ونَمِيرُ أهلنا ونحفَظُ أخانا ونزداد كيلَ بعيرٍ ذلكَ كيلٌ يسيرٌ**" يوسف 65.

نجد لفظة "متاع" من حيث هي وحدة سيميائية تمثل مركز الثقل الدلالي، ومحور العملية السردية، لأنها تحمل رسالة يوسف الرمزية لأبيه، وقد تذرع الأبناء بالبضاعة التي وجدوها في أمتعتهم لاستمالة أبيهم للموافقة على إرسال أخيهم "بنيامين" معهم لجلب المؤن من مصر، وطمأنوه بأنهم سيحرصون على العناية به، وفوق ذلك يزداد قوتهم حمل بعير، فاستجاب لهم غير أنه اشترط عليهم الأخذ منهم عهدا بأن يحافظوا عليه: "**قالَ لنْ أُرسِلهُ معكمُ حتى تُؤتونِ موثِقًا من الله لتأْتُنّنِي بهِ إلا أن يُحاطَ بكم فلما آتوْهُ موثِقَهُم قالَ اللهُ على ما نقُولُ وكيلٌ**" يوسف 66.

وكان يعقوب عليه السلام بدافع الشفقة والعطف يوصي أبناءه عند دخولهم مصر بأن يدخلوا من أبواب متفرقة، لئلا يلفتوا الأنظار، وقد يكون في ذلك ما يسوؤهم: "**ولمّا دخلوا على يوسفَ آوى إليهِ أخاهُ قالَ إني أناَ أخوكَ فلا تَبْتَئِسْ بما كانوا يعملونَ**" يوسف 69.

ثم أظهر يوسف رغبته لأخيه في استبقائه عنده، كتمهيد لإحضار والديه إلى مصر، وأن الطريقة التي ارتآها هي نسبة السرقة إليه، وحجزه ليكون بجانبه وآنسا لوحدته، فقبل بهذه التهمة إرضاء لأخيه، فحفظ السر ولم يبحه لإخوته: "**فلمّا جهـزَهُم بِجَهَازِهم جعَل السِقَايةَ في رَحْلِ أخَيه، ثم أذَّنَ مؤذِّنٌ أيَتُهَا العيرُ إنَكُم لسَارِقُونَ. قالوا وأقْبلوا عليهم ماذا تَفقِدون قالوا نَفقِد صُوَاعَ الملِكِ ولِمن جاء بهِ حِمْلُ بعيرٍ وأنا بهِ زعيمٌ**" يوسف 70-72

يبرز النص السردي –هنا– عن الموقف الجديد الذي صارت إليه القصة حيث تعقدت أحداثها وتشابكت مواقفها، وتأزمت العلاقات بين الشخصيات وتوترت؛ فيوسف يكيد لأخوته، حيث جهزهم بمثل ما جهزهم به في المرة الأولى وزادهم حملا لأخيه بنيامين، وأخذ بنفسه المكيال الرسمي الذي كانوا يكيلون به، ووضعه بين بضاعة أخيه بنيامين، ولما تفقد أعوان يوسف المكيال فلم يجدوه، فهم لم يكيلوا عندئذ إلا لهؤلاء الإخوة، فلم يترددوا في اتهامهم بسرقة المكيال، فنادى أحد الأعوان: أيها الركب قفوا إنكم سارقون.

وكلمة "السقاية" من حيث هي علامة سميائية تصبح لغزا من ألغاز القصة، لا يعلم مفاتيحها إلا السارد(الله تعالى)، ويوسف و أخوه. وهكذا يتحقق كيد يوسف لإخوته وفق إرادة الله تعالى فالشخصيات تقوم بأعمال رتبها الله تعالى منذ الأزل؛ فقد كاد الإخوة ليوسف، وهنا تتدخل إرادة الله ليكيد لإخوته فاتهموا بالسرقة، فأنكروا، واقسموا على براءتهم من السرقة والفساد:" **قالوا تاللهِ لقد علمتم ما جئنا لنفسدَ في الأرضِ وما كنّا سارقينَ**" يوسف 73.

وبفضل تقنية الكيد نمت أحداث القصة وتقدمت نحو تحدٍ يكشف عن اتهام مباشر، فقد سأل أعوان يوسف الإخوة عن عقوبة من اقترف جريمة السرقة، ولوثوق أبناء يعقوب من براءتهم :" **قالوا جزاؤه من وُجِدَ في رَحلِهِ فهو جزاؤه كذلكَ نَجزِي الظالمينْ**" يوسف 75.

وصار أمر التفتيش إلى يوسف : " **فبَدَأَ بأوعيتِهِم قَبلَ وِعاءِ أخيهِ ، ثم استخرجَها مِن وِعاءِ أخيـهِ** " يوسف 76.

بدأ يوسف بتفتيش أمتعة إخوته قبل أمتعة أخيه " بنيامين " حتى لا يظهر أن أمر السرقة مدبر وقد بدا للمتلقي أن أخ يوسف سارق بحق، يقول السارد الحكيم:" **كذلك كِدنَا ليوسفَ ما كانَ ليأخُذَ أخاهُ في دينِ الملِكِ إلا أن يشاءَ اللهُ**" يوسف 76.

وهكذا دبر الله الأمر ليوسف لأنه ما كان في مقدوره أخذ أخيه بموجب شريعة مصر التي تعاقب السارق بعقوبة أخرى، ولكن الله وفقه إلى ترتيب الأسباب ليحفظ أخاه عنده، فيصير رقيقا لدى صاحب المتاع مدة معينة. وهكذا فإن الله يرفع من يشاء في العلم و الحكمة و التدبير كما رفع يوسف:" **وفوُقَ كلِّ ذِي علمٍ عليمٌ**" يوسف 76.وقد أراد الله تعالى بهذا الموقف أن يظهر صفة من صفاتهم القبيحة المترسبة في نفوسهم و هي الكذب (27)؛ فقد كذبوا على أبيهم من قبل وزعموا أن يوسف أكله الذئب. وهنا تنصلوا باعتذار يبرئ جماعتهم دون بنيامين، ويطعنه هو ويوسف فقالوا: " **إنْ يَسْرِقِ فقْد سَرَقَ أخٌ لهُ مِنْ قبلُ فأَسَرَّها يوسفُ في نفسِهِ ولم يبدها لهم قالَ أنتمْ شرٌّ مكانًا و الله أعلم بما تصِفُونَ**" يوسف 77.

وتستخدم علامة "أخ" مرة أخرى في هذا الخطاب فتعيد إلى ذهن يوسف الأحداث الماضية ، فتوحي إليه بدلالات الكذب و الخيانة و الكيد الصادرة عن الإخوة، إذ الأمر مرتبط بفتى له أب طاعن في السن وهو متعلق به، فلم ينفعهم ذلك هذه المرة،

فراحوا يسترحمون قلب يوسف قائلين:" **يأيُهَا العزيُز إن له أبًا شيخاً كبيرًا فخُذ أحدنا مكانَهُ إنا نَراكَ مِنَ المُحسِنينَ. قالَ معاذَ اللهِ أن نأخُذَ إلا من وجدْنا متاعَنا عِندهُ إنَا إذًا لظالِمونَ**" يوسف 79،78.

فلما يئس الإخوة من إقناع العزيز" يوسف" اختلوا بأنفسهم وأخذوا يتشاورون في موقفهم مع أبيهم، فانتهى الرأي إلى أخيهم الأكبر "رأوبين" الذي قال: " **ألم تعلمُوا أنَ أباكم أخذَ عليكمَ موثِقًا من اللهِ ومن قَبلُ ما فرطتم في يوسفَ فلن أبرحَ الأرضَ حتى يأذنَ ليَ أبي أوْ يحكُمَ الله لي وهو خيرُ الحاكمينَ ارجعوا إلى أبيكمٌ فقولوا يأبانا إنَ ابنَكَ سرَقَ وما شَهِدنا إلا بما علِمنا وما كنا للغيبِ حافِظين. واسألِ القريةَ التي كُنا فيهَا والعيَر التي أقبلنا فيها وإنا لصادِقونَ**" يوسف 82،80.

تبرز عدة وحدات سيميائية دالة في هذا الخطاب كالعزيز، الإخوة، الأب، يوسف، و القرية، والعير. فالوحدة السيميائية " العزيز" ينطلق منها السرد و الحوار بين الشخصيات، فتحتل موقعا حيويا في عملية السرد، حيث إن العزيز رأى ما حدث ليوسف مع المرأة "زليخا" و النسوة في المدينة، فعوقب بالسجن ظلما، وهو في هذا الخطاب يشهد مكر الإخوة، و الكيد له ولأخيه.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى كالإخوة و الأب ويوسف و القرية و العير، لتبرز الموقف الجديد. وتعدُّ العلامتان "القرية" و"العير" حجة ارتكز عليها الأخ الأكبر، ليخبر أباه بما حدث، فهيج الخبر أحزانه وضاعف آلامه لفقد ابنه الثاني، ولم يصدقهم، لأن من عُهِدَ إليه الكذب لا يصدق، ولو تكلم بالصدق، و هو المفجوع بما كادوا ليوسف من قبل، وصرح باتهامهم قائلا: " بل **سولتْ لكم أنفُسُكم أمرًا فصبرٌ جميلٌ عسى اللهُ أن يأتيَني بهم جميعا إنهُ هوَ العليمُ الحكيمْ**" يوسف 83.

أعرض يعقوب عن أبنائه، وقد غمره الأسى و الحزن، فنكبته بابنه بنيامين ذكرته بنكبته بيوسف ، فقال: " **يا أسفيَ على يوسفَ وابيضّتْ عيناهُ من الحزنِ فهو كظيمٌ**" يوسف 84.

و العلامتان "ابيضت" و"عيناه" تدلان على حال يعقوب وقد اعتراه الحزن. أما الوحدة السيميائية "يوسف" –هنا – ذكرت المتلقين " الإخوة " بكيدهم القديم ليوسف، فنشطت مشاعرهم الراكدة، ففوجئوا بتأسف أبيهم على يوسف بدل ابنه الصغير المتهم بالسرقة ، وحرك فيهم ذلك عاطفة الغضب، فاحتجوا على أبيهم احتجاجا غير متأدب

قائلين:" **تاللهِ تفتأ تذكُرُ يوسفَ حتى تكونُ حَرَضًا أو تكونَ من الهالكينَ. قالَ إنمّا أشكوا بثّي وحُزْنِي إلى اللهِ و أعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون**" يوسف 85،86.

و الثقة في الله تعالى تحيي الأمل، ولذلك لم يذهب الحزن برجاء يعقوب في عودة ولديه إليه، وهنا يشير الخطاب السردي إلى أن نفس يعقوب قد هدأت، فأمر بنيه بأن يعودوا إلى مصر و ينظموا إلى أخيهم الكبير باحثين عن يوسف وأخيه، فقال: " **يابنيَّ اذهَبوا فتحسَسُوا مِنْ يوسفَ وأخيهِ ولا تيأسوا من روْحِ اللهِ إنه لا ييأسُ من روْحِ اللهِ إلا القومُ الكافِرونْ**" يوسف 87.

استجاب الإخوة لطلب أبيهم في البحث عن يوسف و أخيه، فنظموا رحلة تجارية، ودخلوا على يوسف في ديوانه لاستعطافه في سبيل إخلاء أخيهم بنيامين، فمهدوا طلبهم بعرض ما هم عليه من بؤس وحرمان حتى يرق قلبه لهم و ينالوا مبتغاهم، و:" **قالوا يأيُها العزيزُ مسنَا وأهلَنَا الضُرُّ وجئنا ببضاعةٍ مُزجاةٍ فأوفِ لنا الكيلَ وتصدَقْ علينا إنَ اللهَ يجزي المتصدِقِينَ**" يوسف 88.

رأى يوسف أن إخوته قد اشتكوا إليه بشكوى تنم عن رقة الحال، فتأثر من بؤسهم واغتنم الفرصة في سياق بلغت فيه القصة ذروتها، و بلغ السرد غايته، فاعتزم على إظهار نفسه لهم، فذكرهم بما كان لهم من الكيد له و العدوان عليه في الماضي، وفي التفريط في أخيه حاضرا، فقال:" **هل علمتُم ما فعلتم بيوسفَ وأخيهِ إذْ أنتم جاهلون**" يوسف 89.

وتطرح الوحدة السيميائية "يوسف" بإيحاءاتها المعنوية على المتلقين، فتعود الأحداث و الذكريات، فأمعنوا فكرهم في مغزى الخطاب، وبدا لهم أنهم أمام علامة تحتاج إلى تحليل، فدققوا في نظرهم، وانتقلوا من دور الإنكار ليوسف إلى دور الشك في أن الذي يخاطبهم هو يوسف، فقالوا له وهم مضطربو الحواس: " **أئنك لأنت يوسفُ قال أنا يوسفُ وهذا أخي قد منَّ اللهُ علينا، إنه من يتَّق ويصبِرْ فإن اللهَ لا يُضيعُ أجرَ المحسنين**" يوسف 90.

ما كاد يوسف يتم خطابه حتى تحققوا أنه هو أخوهم المفقود، ثم أرادوا أن ينتحلوا عذرا يبرئون أنفسهم، ويتخلصون به من عقاب أخيهم، الذي قد يحل بهم، فلم يجدوا ما يعتذرون به إلا الاعتراف: " **قالوا تاللهِ لقد آثرُك اللهُ علينا وإنْ كنا لخاطئين . قال لا تثريبَ عليكمُ اليومَ يغفرُ اللهُ لكمْ وهو أرحمُ الراحمين** " يوسف 91،92.

يجعل السارد " الله سبحانه " من كلمة "يوسف" – من حيث حي وحدة سيميائية مركزية في النظام السيميائي، و شخصية محورية في البناء السردي– قطبا لسانيا متجددا بسبب المواقف و الأحداث، إذ هي حينما استخدمت في الخطاب الاستفهامي: " **أئنك لأنت يوسفُ؟**" تحولت إلى أية من آيات الله؛ فيوسف الذي دبر له الإخوة مؤامرة، بأن ألقوه في غيابات الجب، وعدوه من الهالكين يكتشفون أخيرا أنه المشرف على خزائن مصر. وطمأن يوسف إخوته، إذ لا لوم عليهم اليوم، ولا تأنيب على أفعالهم، فالله يغفر لهم و يرحمهم وهو أرحم الراحمين. وفي هذا الموقف الرهيب استفسر يوسف عن والده، وعلم أنه قد فقد بصره من شدة حزنه عليه، وكان يفكر في إرسال بشرى له، ليكشف عنه الحزن و الأسى.

6- الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وإخوته.

تصل القصة إلى نهايتها، فبعد أن التقى الإخوة وهدأت النفوس، وحلت العقدة ، فكر يوسف في أبيه الذي أرهقته نكبات الدهر، فأمرهم بأن يأخذوا قميصه ويلقوه على وجهه، فقال: " **اذهبوا بقميصي هذا فألقوهُ على وجهِ أبي يأتِ بصيراً وأْتوني بأهلِكم أجمعين** " يوسف 93. هنا تبرز الوحدة السيميائية " قميص " للمرة الثالثة، فتحتل موقعا حيويا في الخطاب السردي، حيث تصبح المؤثر الذي يدخل الفرحة في نفس يعقوب؛ فالقميص الذي جيء به إلى يعقوب وهو ملطخ بدم كذب، و القميص الذي قد من دبر، وأدخل يوسف إلى السجن هو القميص الذي يحمل ريح يوسف بعد فراق طويل ومرير، فحين تجاوزت قافلتهم أرض مصر شعر يعقوب شعورا خفيا بقرب اجتماعه بيوسف فأخبر أهله بذلك قائلا: " **أني لأجدُ ريحَ يوسفَ لولا أنْ تفنِّدونِ**" يوسف 94.

وما كاد يعقوب يتفوه بقوله هذا أمام أهله و أحفاده حتى بادروا مؤنبين له مقسمين له بالله بأنه لا يزال هائما في خياله بسبب إفراطه في حبه ليوسف، حيث: " **قالوا تاللهِ إنك لفي ضلالِكَ القديم**" يوسف 95، وهي صفة رمي بها يعقوب من قبل – كما يخبر السارد " الله تعالى " – على ألسنة أبنائه، إذ قالوا: " **إنَّ أبانا لفي ظلالٍ مبينٍ**". يوسف 8، وما كان يعقوب عليه السلام في ظلال مبين، أو هو غير مصيب فيما رآه، فهو النبي الذي يوحى إليه، إذ هو يعلم من الله كما أخبر السارد جلت قدرته عن لسانه: " **وأعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون** " يوسف 86 .

ظل يعقوب على هذا الشعور الطيب الممزوج بالأمل و الانتظار للقاء ابنه إلى أن جاءه من يحمل القميص. و " القميص" في هذا الخطاب وحدة سيميائية سارة؛ تبشر يعقوب بسلامة يوسف، فحين ألقي على وجهه عاد إليه بصره بإذن الله تعالى: " **فلما أن جاء البشيرُ ألقاهُ على وجهه فارتدَّ بصيراً، قال ألم أقل لكم إني أعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون. قالوا يا أبانا استغفرْ لنا ذنوبَنا إنَّا كنَّا خاطئين**" يوسف 96،97.

يلحظ أن " القميص" الذي جعل يعقوب حزينا كظيما، وقد أفقد بصره، يتحول من حيث هو وحدة سيميائية نواة في البناء السردي إلى أداة إعجازية يرد الأعمى بصير بإذن الله تعالى، وعندئذ أمر يعقوب بنيه بتحضير وسائل السفر تسرعا و شوقا للقاء ابنه يوسف، و استعدوا للرحلة هم وأهلوهم جميعا إلى مصر، " **فلما دخلوا على يوسفَ آوى إليه أبويهِ وقال ادخلوا مصرَ إن شاء اللهُ آمنين**" يوسف 99.

وهكذا تحققت رؤيا يوسف ، وتأكدت بشائر النبوة، كما يخبر السارد جلت قدرته، وصدق علم يعقوب، إذ أوتي العلم و التأويل من الله، فقد نهى يوسف بألا يقص رؤياه على إخوته حتى لا يكيدوا له.

وغمر يعقوب وبنيه شعور بجليل ما هيأ اللهُ تعالى لهم على يدي يوسف من التبجيل والتكريم, " **ورفعَ أبويْهِ على العرشِ وخرُّوا له سُجَّداً** " يوسف 100، وذلك على عادة أهل زمانهم بما يحيون به الرؤساء الحاكمين، فأثار ذلك الموقف الرهيبُ في نفس يوسف ذكرى رؤياه وهو صغير، وقال لأبيه: " **يا أبتِ هذا تأويلُ رؤيايَ من قبلُ قد جعلها ربِّي حقّاً وقد أحسن بي إذ أخرَجَنِي من السِّجْنِ وجاء بكمْ مِن البدوِ منْ بعدِ أنْ نزَغَ الشيطانُ بَيْنِي وبيْنَ إخوتي إن ربِّي لطيفٌ لما يشاءُ إنَّهُ هو العليمُ الحكيمُ** " يوسف 100.

وبعد أن انتهى يوسف من حديثه في بيان ما أنعم الله عليه فقد أخرجه من غيابات الجب، والسجن، ونجاه من كيد امرأة العزيز والنسوة، وأتاه علما وحُكْما، وجاءه بأبويه من البدو، وهي نعم كثيرة، اتجه إلى ربه شاكرا، فقال: " **ربِّ قد آتيتني من الملكِ وعلمتَني من تأويلِ الأحاديثِ، فاطرَ السماواتِ والأرضِ أنتَ وليِّ في الدنيا والآخرةِ، تَوَفَّنِي مسلماً وألحقني بالصالحين** " يوسف 101.

وتدل بشائر النبوة على صدق تأويل الرؤيا، فترتبط بداية القصة بنهايتها، بواسطة تقنيات سردية . وتتأكد وفق سنن كونية ربانية، حيث تتحرك بفاعل منجز

"المرسَل"، يتحرك بإرادة فاعل كلي "هو الله تعالى" الذي يجسد الحضور والغياب في الوقت نفسه، يعلم مرسَله القواعد والمبادئ، ويقحمه في المجتمع، فيقوم بوظيفته، ويضطلع برسالته في ظروف مختلفة ومتناقضة، حتى إذا استنفذ إمكانات الاستجابة تداركه الفاعل الكلي بنصرته ورحمته، إما أن ينزل العقوبات على أعدائه، وإما أن يكشف على كيدهم وادعاءاتهم الكاذبة(28) وقد نصر الله نبيه يوسف عليه السلام, وآتاه العلم والملك .

الخاتمة:

انتهى البحث إلى نتيجة عامة تتمثل في أن مصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل إلى الله سبحانه وتعالى، وتهدف إلى تحقيق المعانقة للإسلام، وتكشف للمتلقي عن عقيدة التوحيد .

أما باقي النتائج فيمكن أن أعرضها فيما يأتي:

– وردت تمفصلات الخطاب السردي متماسكة منسجمة مع تقنيات القصة القرآنية، ونمو أحداثها، وبنائها السردي.

– جاءت شخصيات القصة وحبكتها السردية، وأبعادها الزمكانية مبرزة السمة الإعجازية اللغوية للخطاب القرآني .

– ارتباط العلامة من حيث هي وحدة سيميائية بالصور الحسية والمادية في تطوير أحداث القصة، وفي ربط المتلقي بغايات الرسالة الإلهية، حيث اتسمت القصة بوجه عام بالإيماء والإيحاء والتوصيل.

– البنية السردية في سورة يوسف هي مفاعلة موضوعية، الإطار فيها مرتبط بالحوار والتوصيل، والدعوة إلى التمسك بالقيم والمبادئ التي يدعو إليها الدين القويم .

– اللغة السيميائية تمثل نظاما علاماتيا متميزا يعكس أحداث القصة ووقائعها في فترة من حياة يوسف عليه السلام .

– كان للوحدة السيميائية " قميص " حضور في القصة، وفيها ثلاث دلائل: حين جاء الإخوة على قميص يوسف بدم كذب، فكان حجة عليهم؛ فقد فك يعقوب عليه السلام شفرته، وعلم كذب أبنائه وكيدهم لأخيهم . وهذه العلامة ارتبطت بالكذب والفعل الشنيع في البنية السطحية، ودلت على القتل، والإجرام في البنية العميقة . وحين قد قميص يوسف من دبر، فكان حجة له، وحجة على امرأة العزيز؛ ففضحت أمام سيدها " زوجها ". ومن ذلك نجد أن هذه الوحدة " قميص " أصبحت أداة أساسية في البناء السردي،

فأضحت مؤشرا من مؤشرات البشرى التي دخلت إلى نفس يعقوب. وهكـذا اسـتحال " القميص " إلى نواة مركزية، نسجت حولها أحداث القصة، فقد جيء به إلى يعقوب وعليه دم كذب، وهو الذي أدخل يوسف إلى السجن
بادعاء كاذب، و هو الذي حمل ريح يوسف إلى أبيه، و ألقي على وجهه فارتد بصيرا بإذن الله تعالى.

– تبرز الوحدة السيميائية " سكين " عن موقعها في قصة يوسف عليه السلام، إذ هي من منظور دلالي تتصل بمعاني التقطيع، والذبح، والقتل، و الدم. وكل هذه المعاني لها أثر في نفس المتلقي، حيث توقظ انتباهه و إحساسه، وتنشط انفعالاته، فيصبح مستعدا لفهم الرسالة و التفاعل معها. أما بنيتها العميقة فتومئ إلى دلالات الحقد، و الكره، و القسوة، و حب الانتقام، وكلها صفات سيطرت على نفسية امرأة العزيز، وهي تدعو النسوة إلى حضور مأدبة أقامتها لهن في قصرها.

– كشفت العلامة السيميائية " ذئب " عن معان ترمز إلى المكر، و الخبث، و الخيانة، ومخالفة العهد، و الافتراس، و كلها صفات ذميمة اتصف بها إخوة يوسف الكبار؛ فقد أجمعوا أمرهم، و رموه في غيابة الجب رغم أنهم أبناء نبي، فما كان لهم أن ينهجوا سلوك المجرمين، لولا أن أغراهم الشيطان على اقتراف ذلك الفعل الشنيع بفعل الدوافع المركبة في النفس البشرية الأمارة بالسوء.

<u>الهوامش:</u>

(1) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة –السيميولوجيا – ترجمة عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، ط1، 1988، ص 23 .
(2) Miek bal, narratologie, paris, 1977, p 13.
(3) ينظر المرجع نفسه، ص 4.
(4) المرجع السابق، ص 5.
(5) ينظر: عبد لحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة و ليلة و كليلة و دمنة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، (د.ت)، ص7 و ما بعدها.
(6) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة –السيميولوجيا، ص 65، 66 وما بعدها، وينظر: André martinet, éléments de linguistique générale , Armand colin, paris, 1980, p37, 38 .

(7) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية، عند رومان جاكسبون، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص66، 67.
(8) ينظر : تمام حسان، البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000، 2، /353.
(9) الجاحظ، البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، (د.ت)، 85/1.
(10) فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون، ص 67.
(11) المرجع نفسه، ص67.
(12) تمام حسان، البيان في روائع، القرآن، 354/2.
(13) المرجع نفسه ، 355/2.
(14) فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون ، ص67.
(15) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، 356/2.
(16) يذكر أن يعقوب عليه السلام كان له أربع زوجات(ليئة ، راحيل ، بلهة ، زلفا)، رزق منهن باثني عشر ، ومن زوجته (رحيل) : يوسف ، و بنيامين، ينظر: عفيف عبد الفتاح طبارة ، مع الأنبياء ، دار العلم للملايين ، بيروت ط13 ، 1984 ، ص160 ، وتمام حسان ، لبيان في روائع القرآن ، 356/26.
(17) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، 356/2.
(18) أمير عبد العزيز ، دراسات في علوم القرآن ، دار الشهاب للطباعة و النشر بباتنة ، الجزائر ، ط2 ، 1988 ، ص 129.
(19) الرازي التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، 69/18 ، وينظر: أبو حيان ، البحر المحيط ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، 28/3.
(20) الطبري ، جامع البيان في تأويل القرآن ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، 150/7 ، وتمام حسان ، لبيان في روائع القرآن ، 363/2.
(21) أبو حيان ، البحر المحيط، 284/5.
(22) سيد قطب ، في ظلال القرآن ، دار الشروق ، القاهرة ، ط17 ، 1992 ،م4 ، ج1976/12.
(23) المرجع نفسه ، ج1977/12.
(24) المرجع السابق ، ج1985/12.
(25) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، 368/2، و سيد قطب ، في ظلال القرآن ج1988/12.
(26) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، 373/2، و سيد قطب ، في ظلال القرآن ج2022/12.
(27) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، 373/2.
(28) سليمان عشراتي ، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ص195.

سيميائية الصورة في رواية " عابر سرير "
لأحلام مستغانمي

الدكتور: عبد العالي بشير
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

<u>1.مفهوم الصورة:</u> يعطي المعجم الوسيط للصورة التعريف الآتي[1]: " ***صوره*** : جعل له صورة مجسمة. وفي التنزيل: "(هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ) (آل عمران:6) .

وصور الشيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التصوير. ***والتصوير***: نقش صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح أو حائط أو نحوهما بالقلم أو بآلة التصوير. ***والتصوير الشمسي***: أخذ صور الأشياء بالصورة الشمسية. ***والصورة*** : الشكل والتمثال المجسم . وفي التنزيل العزيز "(الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَك. فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ) (الانفطار:7،8) .

<u>2. أنواع الصور:</u>

2. 1. ***<u>الصورة الصحفية:</u>*** لقد عرفها الدكتور محمد أدهم بقوله: " هي الصورة الفنية، البيضاء أو السوداء أو الملونة ، ذات المضمون الحالي المهم الواضح والجذاب ، المعبرة وحدها أو مع غيرها في صدق وأمانة وموضوعية ، وأغلب الأحوال عن الأحداث أو الأشخاص أو الأنشطة أو الأفكار أو القضايا أو النصوص والوثائق ، أو المناسبات المختلفة المتصلة غالبا بمادة تحريرية معينة ، تنشرها أو تكون صالحة للنشر على صفحات جريدة أو مجلة أو توزعها وكالات الأنباء ، أو صور على سبيل التأكيد والتوضيح والتفسير والدعم والإضافة ولفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة والإمتاع والمؤانسة ، وزيادة التوزيع وكمعلم وركيزة إخراجية والتي تلتقطها عدسة مصور بطريقة تعكس حسا فنيا اتصاليا وفهما لوظيفتها. بعد إعداد خاص، وتحصل عليها

بمعرفة المحرر أو الوكالات أو من مصور محترف ، أو حر أو من أحد الهواة أو نقلا عن وسيلة نشر أخرى أو بواسطة من يتصل بموضوعها عن قرب. وغالبا ما تكون ***إخبارية أو تسجيلية أو تفسيرية أو جمالية أو وثائقية***، وقد تكون قديمة متجددة الأهمية، تقدم بواسطة أحد هذه المصادر أنفسها ، أو بمعرفة مراكز المعلومات ، أو أرشيف الصور الخاصة بوسيلة النشر أو دور المحفوظات والوثائق . [2]

لقد جمع هذا التعريف كل العناصر التي تدخل في تشكيل الصورة الصحفية كاللون والمصدر والنوع والهدف. وهي غالبا ما تكون متصلة بمادة تحريرية معينة صالحة للنشر على صفحات الجرائد والمجلات للفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة . و ويشترط فيها أن تعبر بصدق وأمانة وموضوعية عن أفكار وأحوال المصور الذي التقطها. وتنقسم الصورة الصحفية إلى الأنواع الآتية:

§ **الصورة الفنية الجمالية:**دأبت الصحف والمجلات على تخصيص مساحات لنشر الصور الفوتوغرافية ذات الطابع الفني والجمالي . ومن صفات هذه الصور عدم احتوائها على عنصري الخبرة والإثارة ، إنما تكون لمجرد عرض إبداع المصور الذي يحمل آلة التصوير ويتصيد اللقطات الجميلة من الطبيعة أو من مشاهدات الشارع.[3] وهذا النوع من الصور لا ينشر على الصفحات التي تتغلب عليها العادة الخبرية إلى في حالات نادرة.

وتتميز الصورة الفوتوغرافية حسب " رولان بارث " بكونها ذات استقلالية بنيوية. وتتشكل من عناصر منتقاة ، ومعالجة وفق المطلبين الجمالي والإيديولوجي الذين يعطيانها بعدا تضامنيا.[4]

وإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تمثل الواقع الحرفي فإنها في الوقت نفسه تخضع هذا الواقع إلى عمليات التقليص. ولكن هذا التقليص لا يعني التحويل. يقول بارث في هذا الصدد : "إن الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتما أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكل من هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي تقدمه للقراءة ".[5]

وتوحي الصورة الفوتوغرافية بمجموعة من الدلالات ويبقى للقارئ اختيار أو إنتاج البعض منها. وهكذا فإن قراءة الصورة الواحدة يتعدد نظريا بتعدد القراء. ولكن اختلاف القراءات لا يعني أن الصورة تبقى مفتوحة إلى ما لا نهاية.لأن تلك القراءات تظل حسب " بارث " مرتبطة بالمعارف المستثمرة في　　　　الصورة : معارف

لغوية ، أنتربولوجية ، تجريبية ، جمالية.[6] وهكذا فالخطاب الرمزي للصورة الفوتوغرافية مشكل سلفا من قبل المجتمع والتاريخ والثقافة واللغة .

§ ***صورة الإعلان:*** يرى المتخصصون في الإعلان أن الصورة تعادل ألف كلمة ، وأن صور الأشخاص تجذب الانتباه أكثر مما تجذبه الصور الأخرى. ويتعين على المصور الذي يقوم بالتقاط الصور الإعلانية أن يتقن عملية التصوير ابتداء من عملية اختيار نوع الفلم ، وتحديد فتحة العدسة ، واستخدام الإثارة التي تلعب دورا هاما في التأثير في نفسية القارئ والتفاعل معه. [7]

§ ***الصورة الشخصية:*** وهي صورة نصفية لشخص معين تعبر عن حدث ما أو خبر، وتنشر مع حديث صحفي أو تصريح سياسي. ويخضع هذا النوع من الصور للفحص ، بحيث يحرص ملتقطها على أن تكون ملامح الشخص – الذي التقطت له الصورة – تتلاءم مع مضمون الخبر أو الحور أو التحقيق.

§ ***صورة التحقيق الصحفي:*** يقوم الصحفيون بإجراء تحقيقات حول بعض الموضوعات الجديرة بتسليط الضوء عليها ، وغالبا ما يرفقون تحقيقاتهم بصور تكون بمثابة الدليل القاطع على ما هو مكتوب ضمن التحقيق.

§ ***الصورة الخبرية:*** تمثل هذه الصورة حدث وقع في مكان معين وزمن معينين. وهذا النوع من الصور يعطي القارئ متممات للخبر ولا يجعله يستفسر عن صحة ما ورد في الخبر من معلومات.

على العموم تعد الصورة الفوتوغرافية وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديث ،
ولذلك أصبحت تحظى بالاهتمام المتزايد يوما بعد يوم في الصحافة والسينما والتلفزيون.

2. 2 الصورة الفنية (اللوحة الفنية): إن فن الرسم والتصوير في العصر الحديث.هو عمل توجهه الانفعالات والأحاسيس ، والمتناقضات الصارخة والاحباطات الذاتية والأحداث التي عاشها الفنان ولم يتمكن من هضمها. فهو في حقيقة الأمر عملية نفسية مثيرة تنعكس في الإنتاج المعروض في القاعات والمتاحف العالمية.

إن دراسة أي لوحة فنية يتطلب من الناقد العودة إلى حياة الرسام لا سيما طفولته " لأن العبقرية في أصلها هي العودة الإرادية إلى الطفولة كما يقول بودلير.[8]

انطلاقا من هذه المعطيات النظرية سنسعى في هذه الدراسة إلى فحص بعض الصور الفوتوغرافية و اللوحات الفنية التي وظفتها " أحلام مستغانمي " في روايتها.

الصورة الأولى:

الطفل البائس وجثة الكلب

<u>المرسل:</u> هو خالد المصور الذي سفر إلى باريس لاستلام الجائزة عن أحسن صور ة صحافية ألتقطها لطفل وكلبه.

<u>عنوان الصورة :</u> الطفل البائس وجثة الكلب .

<u>وسيلة التصوير</u>: آلة تصوير عادية لأن المصور في مثل هذه الظروف لا يحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدقة ، بقدر حاجته إلى مشهد دامع. لا يحتاج أيضا إلى تقنيات متقدمة في انتقاء الألوان ، بل إلى فيلم بالأسود والأبيض . ما دام بصدد توثيق الأحاسيس.

<u>طريقة التقاط الصورة</u>: التقط المصور هذه الصورة من قرية "***بن طلحة*** " التي لم تستيقظ من كابوسها ، وبقيت مذهولة أمام موتاها. والصورة تعكس حالة طفل جزائري بائس نجا من الموت بأعجوبة ص 32. وهي تعبر عن صخب الدمار في صمته ، ودموع الناجين في خرسهم النهائي.

<u>تاريخ الصورة وظروف إيداعها:</u> التقطت هذه الصورة أثناء مذبحة "***بن طلحة*** " ونشرت على صفحة إحدى الصحف الوطنية. وتعتبر من أهم الصور التي عرضت فظاعة وبشاعة عمل الإرهابيين.

<u>نوع الصورة:</u> صورة فوتوغرافية ، ذات بعد سياسي واجتماعي. سياسي لأنها عكست الوضع الخطير الذي آلت إليه البلاد في تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر. واجتماعي لأنها صورت حالة بعض الأفراد الذين فقدوا أهلهم وأقاربهم في عهد الإرهاب.

<u>محاور الصورة:</u> تحمل الصورة مشهدين: مشهد الطفل الجالس وهو يضم ركبتيه الصغيرتين إلى صدره ، وقد أطبق الصمت على فمه. ومشهد جثة الكلب الذي سممه المجرمون ليضمنوا عدم نباحه.

<u>أسباب التقاط الصورة:</u>

§ التقطت هذه الصورة الفوتوغرافية أثناء ولوج الإرهابيين إلى قرية " ***بن طلحة*** " . وقد لقيت إعجاب النقاد المهتمين بتقييم ودراسة الصور الصحفية ، فاختاروها كأحسن صورة لتلك السنة ، وقد نال صاحبها الجائزة العالمية. والصورة في حد ذاتها هي رسالة إعلامية موجهة إلى الجماهير ، والرأي العام العالمي لمعرفة ما اقترفه المجرمون في حق المواطنين الأبرياء العزل.

§ مرسل هذه الصورة هو صحافي جزائري حر محترف، انتقل إلى عين المكان للقيام بتحقيق صحفي حول مجازر " قرية بن طلحة " وهو بذلك يكون قد قام بدوره كصحافي في تنوير الجماهير. ولكنه في الوقت نفسه ، قدم – ربما عن غير قصد – خدمات جليلة للإرهابيين تمثلت في الترويج لجرائمهم البشعة.

<u>الإرسال:</u> تم إرسال هذه الصورة في فترة التقاطها ، أي في صبيحة تلك الليلة السوداء التي قتل فيها الإرهابيون مجموعة من أفراد تلك القرية البائسة، وبعد دخول أفراد الجيش الوطني. وقد نشرت هذه الصورة على صفحات إحدى الجرائد الوطنية.

<u>التأثير:</u> تمثل تأثير هذه الصورة في الصدمة التي أحدثتها في صفوف المواطنين الجزائريين ، الذين لم يفهموا ما يقع في الجزائر بالضبط . ولماذا لجأ الإرهابيون إلى قتل الأبرياء . بل ولماذا لم يتدخل الجيش في الوقت المناسب لحماية سكان هذه القرية، على الرغم من أن الإرهابيين بقوا فيها مدة طويلة.

<u>هوية الرسالة الفنية</u>: تنتمي الرسالة إلى الصورة الخبرية لأنها تمثل حدث وقع في مكان وزمن معينين. وهذا النوع من الصور كما قلنا سابقا مكمل للخبر ، بحيث لا يجعل القارئ يستفسر عن صحة ما ورد في الخبر من معلومات. كما أن قوة الصورة تتضح جليا في العناصر التي دخلت في تشكيلها كالطفل الذي استند إلى الحائط ، وهو يضم ركبتيه إلى صدره ، وتوجد بالقرب منه جثة كلبه. فالعنصران يعكسان الحالة السائدة في القرية، والمتمثلة في الذعر والخوف والدهشة. كما أن الصورة عكست الحالة النفسية لذلك الطفل البائس الذي فقد كل أفراد عائلته. ويرمز الكلب في الصورة إلى الوفاء والإخلاص .

<u>سنن الأشكال والألوان:</u> يمكن تقسيم الصورة بخط عمودي واحد يقسمها إلى قسمين الجزء الأيسر خاص بالطفل ، والجزء الأيمن خاص بجثة الكلب. وتتحق الوحدة الجمالية بانسجام

اللونين الأبيض والأسود وترابطهما ، بحيث يساعد هذا الانسجام والترابط في قراءة واضحة للصورة.

<u>السنن التشكيلية:</u> سندرس في هذه النقطة العناصر التي دخلت في تشكيل الصورة وهي على النحو التالي:

- الحائط الذي استند عليه الطفل.
- الطفل.
- جثة الكلب.

وهذا التشكيل يوحي لنا بمعنى، وهو تمكن الإرهاب من دخول قرية "***بن طلحة*** " ليلا ، وقتل كل من صادفوه في طريقهم بما في ذلك الحيوانات التي لم تسلم من بطشهم . وقد ترتب عن هذا العمل الفظيع والشنيع تشريد سكان تلك القرية التي كانت تنعم بالهدوء والطمأنينة قبل أن تطالها يد الإرهاب.

<u>مجال البلاغة والرمزية في الصورة:</u> تضم الصورة عدة علامات بصرية تشكيلية وقد تضمنت الدلالات الآتية:

§ ***<u>الطفل:</u>*** علامة بصرية تدل على اليتم والضياع و الضعف والبؤس والبراءة والانطواء.

§ ***<u>جثة الكلب:</u>*** علامة بصرية تدل على الوفاء والإخلاص في المراقبة، ولذلك سممه الإرهابيون حتى يضمنوا عدم نباحه ، ويتسنى لهم الدخول إلى القرية بدون أن يشعر بهم أحد.

<u>المعنى التقريري والمعنى التضميني:</u>كما قلنا سابقا لقد نشرت هذه الصورة على صفحات الجرائد ، وعلى صفحات الإنترنت. وقد تعددت القراءات والتفسيرات التي أعطيت لها .

<u>نقد الصورة</u> : كتب الصحافيون الجزائريون عدة مقالات باللغة العربية والفرنسية ينقدون فيها تلك الصورة. ومن بين العناوين التي تصدرت هذه المقالات نذكر البعض منها:

" ***جثة كلب جزائري تحصل على جائزة الصورة في فرنسا*** "

"***فرنسا تفضل تكريم كلاب الجزائر*** " ص 36.

فالصحافة الجزائرية رأت أن فرنسا كرمت من خلال الصورة كلاب الجزائر لا موتاهم. ولكن إذا نظرنا إلى الصورة بطريقة موضوعية ، فإننا نلاحظ أن الموت فيها قد

جاوز الحياة بالرغم منه أنه لا يمثل سوى جثة كلب . كما أن صحابها سعى من خلالها إلى توثيق الزمن ، وإيقاف انسياب الوقت في لحظة. وبذلك تكون هذه الصورة عبارة عن محاولة يائسة لتحنيط الزمن ص 197.

حوصلة وتقييم: تحمل صورة الطفل البائس وجثة الكلب بعدا إعلاميا وسياسيا، وقد أراد صاحبها تمرير فكرة إلى الرأي العام الوطني والدولي ، مفادها أن الإرهاب الأعمى قد عثا في الأرض فسادا ، وقتل عائلات بكاملها ، وقد ترتب عن ذلك تشريد الأفراد الأبرياء ، وضياع الأيتام والشيوخ والنساء. على العموم لقد وفق المصور الصحفي إلى حد بعيد في مهمته.

الصورة الثانية:

المرأة النائحة

المصور: المصور الصحفي حسين زميل خالد.

عنوان الصورة: العذراء النائحة وقد حصل صاحبها منذ أربع سنوات على الجائزة العالمية للصورة.

تاريخ الصورة: عندما وصل المصور الصحفي حسين إلى قرية "***بن طلحة***" وجد نفسه أمام أكثر من ثلاثمائة جثة ممدة في أكفانها. فتوجه إلى مستشفى بن موسى حيث أخذ صورة لتلك المرأة التي فاجأها وهي تنتحب ، والتي قيل له إنها فقدت أولادها السبعة في تلك المذبحة. ص 34. وقد نشرت تلك الصورة على صفحات الجرائد والمجلات الوطنية ، و جابت العالم، وتعتبر من أهم وأقوى الصور التي جسدت عبثية الموت.

عناصر الصورة: تتشكل الصورة من العناصر الآتية:

– امرأة عزلاء أمام الموت وهي تنتحب.

– سقوط شالها في لحظة الألم، و قد بدت في وشاح حزنها جميلة ومكابرة.

النسق من الأعلى:

– لقد زار المصور الصحفي " حسين " قرية بن طلحة بعد خروج الإرهابيين منها، وهناك التقط صورة لتلك المرأة التي فاجأها وهي تنتحب . و مما لا شك فيه أن الصحفي كان يهدف من وراء هذه الصورة إلى تصوير فظائع أعمال الإرهابيين ، و فضح جرائمهم التي ارتكبوها في حق المواطنين الأبرياء.

§ ***البث:*** تم بث ونشر هذه الصورة في فترة التقاطها ، أي مباشرة بعد خروج الإرهابيين من قرية بن طلحة ، ودخول الجيش وأفراد الأمن ورجال الحماية المدنية والصحفيين. وقد نشرت هذه الصورة في أغلب الصحف الوطنية وعلى الصفحة الأولى منها.

التأثير: تتمثل تأثيرات هذه الصورة في الصدمة النفسية التي أحدثتها في نفوس المواطنين الجزائريين.

هوية الصورة الفنية:تنتمي هذه الرسالة إلى الصورة الفوتوغرافية بالأبيض والأسود، وقوتها تتضح جليا في العناصر التي تشكلت منها.

مجال البلاغة والرمزية في الصورة: تضم الصورة عدة علامات بصرية تشكيلية جاءت لتعطي دلالات مختلفة وهي على النحو الآتي:

– **المرأة النائحة:** علامة بصرية مشكلة لعامل الضعف ، لأن الإرهابيين قتلوا أولادها أو أقاربها السبعة ولم تكن تملك القوة للدفاع عنهم وحمايتهم من الموت.

– **سقوط الشال:** إن سقوط الشال في لحظة الألم من رأسها يدل على شدة حزنها وعدم التحكم في نفسها ومشاعرها، لأن المرأة الجزائرية في مثل هذا السن لا يمكن لها أن تظهر أمام الملأ ورأسها غير مغطى، ولكن في مثل هذه اللحظات الصعبة يحل وشاح الحزن محل الحجاب.

المعنى التقريري والمعنى التضميني. تعبر الصورة عن الموت في كامل خدعته كما تعكس الوضع الخطير الذي ألت إليه البلاد في تلك العشرية السوداء . حيث أصبح أمن كل المواطنين الجزائريين مهدد بالخطر .

حوصلة وتقييم: : لقد نشرت هذه الصورة على مختلف صفحات الجرائد الوطنية والعالمية وعلى صفحات الانترنيت، وبفضلها تحصل " حسين " على الجائزة

العالمية للصورة. ولكن غيرة وحسد الجزائريين دفع بعضهم إلى إقناع تلك المرأة البائسة برفع دعوى على ذلك المصور الذي صنع مجده وثراءه بفجيعتها. كما تطوعت جمعيات لرفع الدعاوى على المجلات العالمية الكبرى التي نشرت تلك الصورة بذريعة الدفاع عن حياء الجزائري وهو ينتحب بعد مرور الموت ص 35.

على العموم إن الكاتبة كانت تهدف من وراء توظيف هذه الصورة وغيرها من الصور الأخرى إلى فضح وتعرية الإرهابيين الذين استهدفوا الممتلكات والأشخاص ، وأتلفوا جزءا لا يحصى من ثروات البلاد البشرية والمادية ، وشوهوا سمعتها في الساحة الدولية.

الصورة الثالثة

ضحايا مظاهرات

17 أكتوبر 1961

<u>المرسل:</u> " زيان " وهو فنان جزائري ، كان معرضه الأخير الذي أقامه في باريس بمثابة جغرافية للتشرد الوجداني ، وخريطة لترحاله الداخلي.

<u>الصورة:</u> هي عبارة عن لوحة فنية زيتية ، رسمها " زيان " وهي تمثل شباكا بحرية محملة بأحذية بمقاييس وأشكال مختلفة تبدو عتيقة ومنتفخة بالماء المتقاطر منها. وقد رسمها تخليدا لضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961 . فقد خرج الجزائريون في باريس في مظاهرة سلمية مع عائلاتهم للمطالبة برفع التجوال المفروض على الجزائريين ، فألقى البوليس بالعشرات منهم وهم موثقي الأطراف في نهر السين. مات الكثير منهم غرقا ، وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على نهر السين لعدة أيام ، لكون معظمهم لا يعرف السباحة. وتعد هذه اللوحة من أحب اللوحات إلى زيان.

<u>عناصر الصورة:</u> تتشكل الصورة من عنصرين أساسيين :

- شباك بحرية محملة بأحذية .
- الأحذية العتيقة ذات الأشكال المختلفة.

الإرسال: رسم زيان هذه اللوحة عندما كان مقيما بباريس، وقد أوحت له شرفة بيته المطلة على نهر السين برسم تلك اللوحة . وقد جسد فيها مدى حقد الفرنسيين على الجزائريين وعنصريتهم.

التأثير: أثرت هذه اللوحة على الفنانين والجمعيات. فقد استوحت جمعية لمناهضة للعنصرية فكرة تلك اللوحة ، فقامت بإنزال شبك في نهر السين تحتوي على أحذية بعدد الضحايا. ثم أخرجت الشباك الذي امتلأت أحذيتها المهترئة بالماء، وعرضتها على ضفاف السين للفرجة تذكيرا بأولئك الغرقى ص 59.

هوية الصورة الفنية: إن الهوية الفنية للصورة تكمن في المذهب الذي تأثر به الرسام في حياته الفنية. والملاحظ أن " زيان " في لوحته لم يركز على جثة الموت التي ظلت تطفو فوق سطح الماء لعدة أيام. وإنما رسم الثياب التي كان المتظاهرون يرتدونها والأحذية التي كانوا ينتعلونها.

السنن التشكيلية: ما يميز هذه اللوحة الفنية هو كونها ليس رسما على الكرتون لما تبقى من جثث الجزائريين ، بل عكس حالة مجموعة من الجزائريون الذين خرجوا في مظاهرة سلمية في باريس ، وكان مصيرهم الغرق بعد الإلقاء بهم في نهر السين وهم مربوطي الأطراف.إن هذه اللوحة جديرة بقدرة الفنان على استخدام الألوان والأضواء.

المقاربة السيميولوجية: نتحدث في هذا العنصر عن مجال البلاغة في لوحة المتظاهرين الجزائريين في باريس.

زيان وسر اللوحة: اشتهر زيان برسم الجسور ، ولاسيما جسور قسنطينة ، ولكن لوحة المتظاهرين والتي تعد من أحب لوحاته تعد مرآة عاكسة لعمله ولذكائه. وقد تعاطف الشاعر في هذه اللوحة مع الجزائريين الذين غرقوا في نهر السين، وهو بذلك قد عكس لنا من خلال تلك اللوحة صحة قضية الجزائريين وعزيمتهم وإصرارهم على المطالبة بالحرية .

المعنى التقريري والمعنى التضميني: إن زيان مبدع هذه اللوحة الفنية ، لم يقترح في تفسير لوحته معنى مخالف للعنوان الأصلي للصورة " ضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961 ". بل كانت مطابقة لمعناها التقريري. وبذلك لم تعد اللوحة مساحة لفظ نزاعات الألوان ، بل مساحة لفظ نزاعات التاريخ.

§ ***حوصلة وتقييم:*** لقد تعمد الرسام في لوحته تلك أن يضعنا أمام أحذية أكثر بؤسا من أصحابها الذين غرقوا وقد تركوا أحذيتهم يتسلى المارة باستنطاقها. أحذية كان لأصحابها آمال بسيطة ذهبت مع الفردة الأخرى. فردة ما عادت حذاء إنها الأمل الخالي من الرجاء ، كصدفة أفرغت ما في جوفها ، مرمية على الشاطئ. ذلك أن المحار لا يصبح أصدافا فارغة من الحياة ، إلا عندما يشطر إلى نصفين ، ويتبعثر فرادى على الشاطئ ". ص 61.

وننهي هذه الدراسة بالملاحظات الآتية:

1. تعد الصورة من أهم وسائل الاتصال التي تساعد على توطيد العلاقات الإنسانية، وتنمية الحس الجماعي ، و الإحساس بآلام الآخرين.

2. لقد وفقت أحلام مستغانمي في انتقاء بعض الصور الصحفية والفوتوغرافية وتوظيفها في روايتها ، بحيث لم تبق هذه الصور طافية فوق سطح النص بل ذابت في نسيجه.

3. كما أنها سخرت تلك الصور الموظفة من أجل فضح الجرائم التي ارتكبها الإنسان في حق أخيه الإنسان الجزائر.

الإحالات

1. أحلام مستغانمي " عابر سرير " رواية ، منشورات ANEP الجزائر ، طبعة الجزائر 2004.

2. أدهم محمود " مقدمة إلى الصحافة المصورة الصورة الصحفية وسيلة اتصال " ط/1 ، مطابع الدار البيضاء ، 1998.

3. إبراهيم مصطفى وآخرون " المعجم الوسيط " المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول ، تركيا ، الجزء الأول والثاني .

4. إسماعيل إبراهيم " الصحفي المتخصص " دار النشر والتوزيع القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2001.

5. عبد الحميد بورايو " مدخل إلى السيميولوجيا " (نص – صورة) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995.

6. قدور عبد الله ثاني " سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم " دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ، 2005.

[1]. إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، المعجم الوسيط ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، استنبول ، تركيا ، ط/ 2 ج/1 ، 1972 ، ص 528 .
[2]. محمود أدهم ، مقدمة إلى الصحافة المصورة ، الصورة الصحفية وسيلة اتصال ، ص 22.
[3]. عبد الحميد بورايو ، مدخل إلى السميولوجيا (نص – صورة) ديوان المطبوعات الجامعية. 1995
[4]. نقلا عن قدور عبد الله ثاني " سيميائية الصورة " دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2005 ، ص 25.
[5]. المرجع نفسه ، ص 29.
[6]. نفسه ، ص 32.
[7]. إسماعيل إبراهيم ، الصحفي المتخصص ، دار النشر والتوزيع القاهرة ، ط/1 ، 2001.
[8]. قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة ، ص 224.

سيميائية النص عند القاص أبي العيد دودو

الدكتور: طالب أحمد
قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

الدارس للسرد القصصي الجزائري، يجد بأن البادية تكتسب أهمية دلالية بالغة، في القصة الجزائرية، على عدّة مستويات، منها مستوى الوعي الوطني والتاريخي والإيديولوجي، إذ تُعد القرية مهد الثورة، ومصدر إشعاعها، وهو مجالها المفتوح، الموحي بالحرّية، الفضاء المركزي الخاص للهوية. فالمشهد القروي المترامي الأطراف، كان أحد المميزات الفضائية، التي تتمتع بها معظم القصص، وكانت رموز القرية، الدالة على الهوية، رموزا ذات قيمة دلالية وجمالية مقاربة للواقع وللتاريخ، بصرف النظر عن اختلافها عن المدينة، من حيث الحجم، ونمط الحياة، فهي فضاء متحرر، ومنتشر، حيث تكتسب الطبيعة خلاله أهمية ملموسة، على المستوى الوعي الإنساني والفني.

ومما يبدو أن الطبيعة برموزها المختلفة، هي الحلقة المكانية الحساسة، التي التقطتها عدسة القاص " أبي العيد دودو" نستشفه من هذا النص: " كانت القرية واقعة على ضفة الوادي، تتخللها البساتين الجميلة، ذات الأشجار المُثقلة بيانع الفاكهة ولذيذ الثمر وطيب الزهر المختلفة الحجم والنوع، وعلى الجانب الآخر من الوادي يطل عليها تل مرتفع عن مستواها، يحتوي على كل ما تتمتع به بلادنا من جمال طبيعي رائع خلاب." [i] وبعد مشهد الطبيعة العام، الذي تتمتع به القرية، تنتقل عدسة الكاتب بصورة تدريجية إلى تصوير بيت البطلة " أم السعد " الواقع في قلب القرية، إذ تحف به أشجار التين والتفاح والبرتقال، وتظلل رحبته تعريشة كثيفة." [ii]

ولعل الأشجار هذه التي تحيط بالبيت، مستقيمة تماما وكأنها تعطي انطباعا بأنها تقف حارسة على البيت.[iii] الذي هو تعبير مجازي عن الإنسان وامتداد لنفسيته. فإذا وصف البيت فقد وصف الإنسان.[iv]

ولعل الاطمئنان الذي هيمن على الطبيعة، هو نفس الاطمئنان الذي بدا على شخصية البطلة في المراحل الأولى في القصة، لأن الإحساس بالمكان تابع بصورة مباشرة وغير مباشرة للإحساس بالزمان وبالشخصية، وقد يُعد المشهد السابق الذي يتجلى في البداية من الوحدات السردية الساكنة، التي تقوم بوظيفة، للمشهد الأساسي الذي يظهر في نهاية القصة: فبينما كانت " أم السعد" في " البستان تجمع بعض الخضار، إذا بها تسمع أزيز الطائرات، وصوت الانفجارات يدوي في القرى المجاورة رهيبا ومُفزعا."[v] شاركت الطبيعة الإنسان ألوان الدمار، ولم يكن وصفها غاية بقدر ما كان رصدا للفضاء النفسي لشخصيات القصة.

ولا تخلو قصة " قريتنا تتحدى " من وصف الطبيعة، ولعل من العنوان ندرك أن القرية هي الهوية المكانية المركزية، التي قهرت المستعمر، وقد اقترن من خلالها فعل الطبيعة، بفعل الإنسان الثائر، المدافع عن كيانه، ولعل المكان في هذه القصة، هو البطل وليس مجرد إطار، بل هو محتوى القصة وعمقها.

وصف الكاتب القرية في حالة حركة دائبة، لا تهدأ من خلال أصوات مختلفة: " تركنا قريتنا في وقت مبكر وهي تعيش فيضا من الحركة والنشاط، كان قد بدأ قبل ذلك بساعات ... بصورة غير عادية، كانت هناك أصوات مختلفة، تعلو حينا فتغدو مسموعة وتخفت فتشبه الهمس... إلا أصوات الحيوانات من خوار ونباح وثغاء ونهيق، فقد كان الجبل المطل على القرية يردد صداها وأحيانا يسمع أيضا بكاء الأطفال..لا يلبث أن ينقطع، وحين ابتعدنا عن القرية لم نعد نسمع شيئا."[vi] تحرر هذا المشهد من الرؤية الرومانسية ــ التي كانت حاضرة باستمرار في معظم القصص التي رصدت الطبيعة ــ وغدا أكثر واقعية.

وفي قصة "القائد" استطاع " أبو العيد دودو" أن يجسد اللون والرائحة بهذا الوصف الدقيق: " كنت قابعا عند صخرة وبندقيتي على ركبتي وإلى جانبي أزهار صغيرة غريبة عني كل الغرابة."[vii] فاللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية، وغير المرئية، مثل الصوت والرائحة. والمتناهي في الصغر بالنسبة " لباشلار" هو صورة بصرية " توقظ كل حواسنا على حدة ويمكننا القيام بدراسة ممتعة من المتناهيات في الصغر، واستثارتها لكل حاسة من حواسنا على حدة، وسوف تكون المسألة بالنسبة لحاستي الذوق أو الرائحة أكثر إثارة.[viii]

ولم يقتصر الكاتب "أبو العيد دودو"، على رصد فضاء القرية، دون فضاء المدينة، ففي قصص" الفجر الجديد "[ix] و" الغيم " [x] و" انتظار" [xi]، يمثل فضاء المدينة حقلا من الإشارات التي ترمز للثورة، وإن كانت المدينة متمثلة في غرفة، في قصة "انتظار" مما يوحي بضيق المكان لكثرة الحواجز التي تشكلها الجدران .

وكما يرى معظم النقاد، أن الرومانسي أحب الطبيعة ومن خلالها أحب الريف، وهكذا." يمكن ردّ هذا الاتجاه إلى مرحلة التيقظ العاطفي لدى كاتبنا من ناحية، وإلى الظروف السياسية والاجتماعية المصاحبة من ناحية أخرى فمع الحب وهياج العاطفة، تقع عين الكاتب على الطبيعة، فترى فيها الجمال الحقيقي والطهر والبراءة ." [xii]

ومن المسلمات في القصة أن عنصر المكان لا يكتسب أهمية إلا إذا عبر عن أبعاد النماذج الإنسانية النفسية والاجتماعية، لأن " إحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هما أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردي، والاجتماعي كما أنهما يوحيان بمدى سعادة الفرد وتعاسته، ويكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به، نفسية واجتماعية.[xiii]

ظهرت البيوت قبل الثورة التحريرية هادئة منسجمة تحيط بها الطبيعة من كل جانب، إذ تتوسط الإطار المشهدي لعناصر الطبيعة، وهو ما يوحي بنوع من الانسجام بين الحيز الداخلي والفضاء الخارجي، إذ " عادة ما يرتبط المكان على مستوى الرمز، ببعض المشاعر والأحاسيس، بل ببعض القيم حينما ينتزع البيت حصته من السماء، فالسماء بكاملها تصبح سقيفة له. وإضفاء صفات إنسانية على البيت، يحدث على الفور حين يكون البيت مكانا للفرح والألفة، فالبيت يتمدد لما لا نهاية، وهذا يعني أننا نعيش داخله الأمان والمغامرة بالتناوب إنه زنزانة وعالم في الوقت نفسه."[xiv]

وبعد أن أحرقت القرى، والبيوت، انتقل معظم أفراد الشعب إلى الأكواخ، على الرغم من عدم توفرها على شروط الحماية من القرّ والقيظ إذ اتخذ رمز الكوخ لدى "أبي العيد دودو"، عدة دلالات نفسية واجتماعية، أبرزها رصد صورة الاحتياج المادي والمعنوي المتمثل في عدم استطاعة الإنسان المظلوم، اكتساب بيت يحميه من البرد والمطر وشدة الحر، فضلا عن أن الكوخ يرمز إلى عدم الاستقرار واللاسكن، وقد تبدو هذه الأكواخ في القصص منهارة، أو على وشك الانهيار.

ففي قصة "حجر الوادي" يتجه مختار نحو داره و" لم تكن القنابل قد أبقت منها سوى الجدار الأعلى، واجتاز طريقا ضيقا بين الأعشاب الخضراء، التي تملأ وسط الدار الممسوخة إلى أن وصل إلى زاوية ذلك الجدار، حيث كان قد أقام سقفا خشبيا وضع تحته بعض أغراضه.[xv] ولا تختلف صورة الانهيار هذه، عن مدلول البعد النفسي لشخصية " مختار" بطل القصة.

وكما هو ملاحظ أن الأكواخ علامات واطئة " وهذا ما جعل شكلها الخارجي منحنيا، نصف دائري، يشكل مع الأرض القاعدة نصف حلقة... وانحناء أكواخ القرى نتيجة ضغوط المحيط الخارجي،الرياح،المطر،الناس،المياه... حقيقة الكوخ الأساسية من أنه لا يشكل تشكيلا اجتماعيا متماسكا، كما لا يجعل من سكنتها أناسا هادئين باستمرار..."[xvi]

وكما يبدو، لم يقتصر الكاتب على تجسيد الجانب الجمالي للأكواخ، بقدر ما أراد إبراز الجانب السلبي المتمثل في الوضاعة التي فُرضت قسرا على الإنسان إبان الاحتلال.

ولم تختلف حالة الأكواخ عن حالة محتوياتها، فالأثاث التي عثرنا عليها في القصص، إما محطمة أو متلفة، وهي معادل موضوعي لنفسية الشخصية القصصية.

ومن الملاحظ، أن الأشياء تقوم بدور إيحائي لأنها "مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة، إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه " و يضيف " آلان روب جرييه " بأن " كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلا للشخصية التي تسكن هذا الدار ــ غنية أو فقيرة قاسية أو عظيمة ــ هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشياء كانت تجد نفسها خاضعة للمصير نفسه وللحتمية نفسها.[xvii]

فابتداء من الثورة ازدادت " أهمية الأشياء، وخاصة الأدوات المنزلية، لأنها تشكل علامة أكيدة للالتقاء في الفوضى الاجتماعية، واضطرابات الأشخاص النفسية."[xviii] وهو ما نلمسه في قصة " الغيم "، لأبي العيد دودو، حيث نجد الأثاث محطما: التفت الحسين " يبحث عن الكرسي ذي الأرجل الثلاث وجلس فوقه بحذر وهو يدفع بجسده إلى الخلف كيلا يختل توازنه فيقع على أحجار الشارع."[xix]

وفي مثال آخر، في القصة نفسها " وأردت أن أنهض فانكسرت بي رجل أحد الكراسي الأمامية فوقعت على وجهي."[xx]

ولعل هذا الانكسار لا يبتعد كثيرا عن الإحباط النفسي الخطير، الذي يعيشه البطل " الحسين " مع بقية إخوانه، فالفضاء الحسي الخارجي هو في الحقيقة فضاء نفسي داخلي.

وفي الحقيقة أنه " حين يقدم إلينا الكاتب نظرة معينة للعالم، عن طريق البناء الرمزي فإننا نستطيع بشيء من التفكير أن نكتشف دلالة البناء لأنه بمثابة البديل عن الواقع، وليس هناك من سبيل سوى أن نرده إلى أصله الواقعي."[xxi]

فالأشياء تكتسب أهميتها في العمل القصصي، عندما تُشحن بأحاسيس و مشاعر تُؤثر في نفس المتلقي، وبخاصة إذا كانت هذه الأشياء توحي بأبعاد تاريخية.

والجديد عند " أبي العيد دودو " هو اقتران الشيء بالرمز التاريخي والسياسي ولعل أفضل قصة تدل على ذلك هي قصة " بحيرة الزيتون ".[xxii]

فإذا وقفنا على الجوانب الظاهرة للقصة، سنجد حياة الريف أثناء الثورة بظلمتها، وعزلتها القاتلة، يحوي داخله شخصيات بائسة لم تجد ما تسد به رمقها وهي تتضور جوعا وألما. فالشخصيات البارزة في القصة هي: شخصية الأم العليلة المعذبة، التي فقدت زوجها، فأصبحت تعيش لحظاتها في أنين متواصل يساندها الشيخ بكل القوى المادية والمعنوية، إلى أن تنتعش شيئا فشيئا، وتتماثل للشفاء. ونموذج الفتاة " فاطمة " التي سمعت عن الثورة ففهمت مقاصدها وأهدافها وهي تترقب اليوم الذي يحين لتلتحق بها، تبدو خلال القصة وهي تعنى بأمها فائق العناية، وتأتي شخصية الشيخ المتنقل بين القرى باذلا كل ما في وسعه لإسعاد الآخرين زارعا روح الثورة والتضامن في قلوب المواطنين مارا على الضعفاء لمواساتهم ومشاركتهم الأحزان والمصائب. وتبقى صورة الاستعمار المعنوي المتجسد في فرقة الجنود التي أرادت إلحاق الأذى بالشيخ والفتاة.

فكل هذه العوالم الجزئية، التي تشكل واقع القصة، يمكن تشكيلها مرة ثانية، من غير الإخلال بالأحداث للصعود بها حيث يكمن المضمون الحقيقي، مع الاعتماد في ذلك على الروابط الجزئية والإشارات الدلالية للاهتداء إلى المغزى المقصود.

ويمكننا أن نبدأ بتحليل الشخصيات، فغالب الظن أن شخصية الفتاة " فاطمة " لا يمكن أن تكون هي الشخصية المحورية، لأن الأحداث لا تخدمها، بقدر ما تخدم شخصية الأم. وقد تُعتبر الأم النموذج الإنساني المتطور، والمحور الرئيس لمجرى الأحداث. وما دام الأمر كذلك فالطريق الوحيد لحصر البعد الدلالي، هو تتبع تطورها وعلاقتها بالأحداث والشخصيات الأخرى. ففي بداية القصة تتململ قليلا، وهي تهذي، وفي النهاية تدب فيها

الحياة، فتهب قائمة على رجليها. وإذا وعينا جيدا ظروف البطلة وملامحها سنجدها تنطبق تماما على ظروف الجزائر قبل قيام الثورة، إذ كان يُخيم عليها صمت مطبق، فلم يسمع بوجودها أحد وبعد لأي وجُهد استطاعت أن تجمع شتات عزمها، لتعلن عما بها من ألم وخراب ودمار " الظلمة ... ما هذه الظلمة ؟ .. لم تخضر الأشجار بعد ... لم تشرق الشمس بعد..." [xxiii]

وقد يُعد هذيان الأم، الذي يصعب تفسيره بتيار الوعي، بمثابة إشارات تحمل معاني مكثفة، ترمز إلى ما يجري داخل الوطن.

ولعل الأهم في القصة، الأبعاد الدلالية المستمدة من الرمزين، المتمثلين في مادة "العقاقير" المستحضرة من الأعشاب وعنصر " النار"، فلكل من هذين الرمزين ارتباطه الطبيعي، بالخلفيات السببية والدلالية، الوثيقة الصلة بالحقائق التاريخية، والسياسية. فلا شك أن المحتل نشر الفقر في كل المجالات، لكنه لم يستطع أن يفرض العدم. أو بمعنى آخر لم يستطع تجريد الشعب الجزائري من رصيده الفكري والحضاري، الذي احتفظ به منذ أقدم العصور. وقد نجد الشيخ النموذج الذي يرمز به عادة إلى الماضي، يقوم بدور هام في إنقاذ الأم، عندما هرع إلى الجبل ليقطف بعض الأعشاب، ثم يصنع منها دواء لعله يوقظها من غفوتها مستخدما في ذلك خبرته وتجاربه الطويلة. " كان الشيخ قد صعد، على كبر سنه، إلى الجبل القريب في القرية... جمع بعض النباتات، ومزج بعضها ببعض، ثم عصرها واستخرج منها سائلا أخضر غامقا، ظن أنه سيشفي شريفة أو يطرد عنها رعدة الحمى."[xxiv]

وقد تحقق أمله إذ بدأت تتحرك ثم تهذي فقد عادت لها الحياة. ولا نجانب الصواب، إذا قلنا بأن هذه الأعشاب، شبيهة بمقومات الشخصية الجزائرية التي ردت للجزائر صحوتها، كما حافظت على كيانها من الاندثار، فالعقاقير هي مزيج حضاري مرتبط بالماضي. والذي يزكي ما ذهبنا إليه، سلوك شخصية الشيخ في القصة. فهو إلى جانب إمداده الأم بالمقومات، حاول تطهير نفسية ابنتها " فاطمة " من الخرافات الضارة. وقد ترمز فاطمة، هي الأخرى إلى الشعب، الحريص على حياة وطنه، والذي طغت عليه الأمية والتخلف والاعتقادات البالية.

ويرى الكاتب أبو العيد دودو بأن الثورة يجب أن تشمل كل شيء، محاربة البدع والخرافات، إلى جانب محاربة الاستعمار.

أما بالنسبة لعنصر "النار" فقد يكون دلالة على الثورة التي دبت حرارتها في عروق الأم فهبت واقفة على رجليها.

يشعرنا القاص بالضيق، والنقص المادي، من خلال صورة شخصية فاطمة، وهي تبحث عن الكبريت لتشعل النار، فلم تجده، وبعد حزن وغضب لم تيأس، وإنما " التقطت عودا، ونبشت به الرماد، وإذا بها تلمح جمرات صغارا. فاعتراها تيار مرح سمح، وقامت إلى الدكة، وأخرجت من جوفها قليلا من العشب، وألقت به على الجمرات ونفخت بكل قوتها."[xxv]

ولعل هذه الصورة، تنطبق تماما عل حيرة الشعب، الذي حُرم نعمة النور والنار، الحرية والثورة. فأخذ يسبر غور الماضي ليبحث عن جذوات خامدة، يمكن أن يتخذ منها شعلة جديدة، تعيد للأمة قوتها ومكانتها السابقة. وفي غمرة اليأس يبرز الأمل. ولعلنا لا نغالي، إذا اعتبرنا هذه الجمرات، بمثابة الانتفاضات، التي برزت، وتوهجت، ثم خبت تحت ضغط المحتل وقسوته. ويحفظ لنا التاريخ عدة ثروات متعاقبة، فما كانت تنتهي واحدة إلا لتبدأ الأخرى، ثورة المقراني والحداد والأمير عبد القادر وغيرها من الثورات. هذه هي الجمرات الكامنة في أعمق أعماق النفوس المعذبة في لحظاتها اليائسة. إلى أن جاءت ثورة "أول نوفمبر" العارمة، التي هي بمثانة النار المتأججة، التي أحدثتها نفخة "فاطمة" القوية.

استطاع " أبو العيد دودو" من خلال هذه الرموز الجزئية الصغيرة، أن يُجسد، بطريقة فنية، الأبعاد التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، للثورة التحريرية الكبرى الخالدة.

<u>مصادر البحث</u>:

---

[i]–ـ أبو العيد دودو " أم السعد " مج " بحيرة الزيتون "ص133..

[ii]–ـ " المصدر نفسه " ص 133.

[iii]– ـ غاستون باشلار " جماليات المكان " ص87.

–ـ أوستن وارين " نظرية الأدب " ت محيي الدين صبحي مطبعة الطرابيشي، بيروت، [iv]1972ص 288.

[v]ـــ أبو العيد دودو " أم السعد " مجموعة: " بحيرة الزيتون" ص 141.

[vi]–ـــ أبو العيد دودو " قريتنا تتحدى " مجموعة: " دار الثلاثة " ص 127.

[vii]–ـــ أبو العيد دودو " القائد" مجموعة " بحيرة الزيتون " ص 42.

[viii]–ـــ غاستون باشلار " جماليات المكان " ص 163.

[ix]ـــ أبو العيد دودو " الفجر الجديد " مج " بحيرة الزيتون " 49.

[x]–ـــ أبو العيد دودو " الغيم " مج " بحيرة الزيتون" 99.

[xi]–ـــ أبو العيد دودو " انتظار " مج " بحيرة الزيتون " ص 85.

–ـــ يوسف نوفل " قضايا الفن القصصي " دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1977 ،ص 84[xii].

–ـــ أحمد إبراهيم الهواري "الرحيل إلى الأعماق"مجلة فصول،القاهرة ،م2،ع4 ،سبتمبر 1982[xiii]،ص65.

[xiv]–ـــ غاستون باشلار " جماليات المكان " ص 68-72.

[xv]–ـــ أبو العيد دودو " حجر الوادي " مج " بحيرة الزيتون " ص 175.

[xvi]–ـــ ياسين النصير " الرواية و المكان " ص 57-58.

–ـــ آلان روب جرييه " نحو رواية جديدة "ت مصطفى إبراهيم مصطفى دار [xvii]المعارف،القاهرةد.ت ص130

[xviii]–ـــ ميشال بوتور " بحوث في الرواية الجديدة " ص 56.

[xix]–ـــ أبو العيد دودو " الغيم " مج " بحيرة الزيتون " ص 99.

[xx]–ـــ المصدر نفسه ، ص104.

–ـــ سمير حجازي"التفسير السيكولوجي لشيوع القصة [xxi]القصيرة"فصول،القاهرة،م2، ع4،سبتمبر82ص161.

[xxii]– أبو العيد دودو مج " بحيرة الزيتون " ص 15 .

[xxiii]– أبو العيد دودو " بحيرة الزيتون " ص 19.

[xxiv]– المصدر نفسه ، ص 17.

[xxv]– المصدر نفسه ، ص 19.

الفضاء الحكائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
قراءة سيميائية (تجريدية المكان)

الأستاذة: بن ستيتي سعدية

جامعة المسيلة

إن الفضاء الجغرافي*في رواية " الولي الطاهر يعود..." ليس طبيعيا محسوسا، بل هو فضاء تجريدي لا يعطي له الكاتب معنى محددا، بل يخطط له مخطط المتاهة، فيصعب على القارئ إدراك الفضاء الذي تود الشخصية المحورية الوصول إليه، لذلك ارتأينا أن نتناول المكان من خلال توظيف الكاتب له في الرواية، وما نقصده بالفضاء الحكائي هو المكان الذي يصوره النص المتخيل((فالروائي يحاول تقديم إشارات جغرافية تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تقديم استكشافات منهجية للأماكن))[1] . وهذا الذي نرومه من خلال تعرضنا لأنواع الفضاء المبثوثة في النص الروائي، ويمكن أن نجمل هذه الأنواع في التالي:

أ- **<u>الفيـــــف:</u>**

اتخذ الفضاء الحكائي صفة ميزته، ليصبح تجريديا وليس طبيعيا، ففي الرواية، يقدم الكاتب مشهدا يصور لنا تموقع"الولي الطاهر" والأبعاد التي يقف فيها، فيقول:((فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة))[2]

نلاحظ أن الكاتب لا يحدد لنا موقع"الولي الطاهر" بالنسبة للمكان الذي هوموجود فيه، بل يجعل العضباء هي مركز الرواية ليفتتح بها النص الروائي، فهي أول من قام بفعل، إنها توقفت، وأين كان توقفها؟.... كان فوق التلة الرملية عند الزيتونة، وهي فريدة في فيف، يقابلها المقام المنتصب، وبذلك يحدد الكاتب الجهات الأربع لمكان

تواجدها، ولا يكتفي بذلك، بل يصف المقام الزكي، إنه يتكون من سبعة طوابق، وشكله مربع.

من خلال هذه الفاتحة السردية، يمكننا أن نتخيل مشهدا وصفيا للمكان، لكأننا نحمل فرشاة ونبدأ بالرسم،... فالطبيعة هي فيف، صحراء فيها زيتونة، وقبالتها مقام، وفي مركز اللوحة توجد العضباء،... ونلاحظ أن الكاتب لم يشر إلى أن الولي الطاهر كان رفقة العضباء، ولو حتى بضمير، لكنه مباشرة يواصل السرد بقوله على لسان الولي الطاهر((ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا...إلى أن يقول ((قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض، وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي))[3]

إن القرينة"ينزل" تعني أنه كان راكبا فوق ظهر العضباء، لذلك تكلم عنها الراوي بمفردها، لأنها كانت تسير لوحدها والولي الطاهر يمتطيها، فهو يعتبرهما كلا واحدا، يكشف هذا عن العلاقة الوطيدة التي تربط بينهما.

إذن فلإطار المكاني لهذا المقطع الروائي، ينحصر بين ثلاث نقاط هي: المقام، الزيتونة والفيف. وقد نتصور مشهدا مماثلا لذلك في واقعنا وهو صورة الهرم أمام النخلة والجمل، إنها صورة طبيعية، لطالما رأيناها في التلفزة والمجلات وغيرها، يدرجونها كتعبير عن تاريخ حضاري آفل بقي رسمه(أثره).

لكن، ما يجعلنا نقول أن المكان تجريدي في هذه الرواية، هو فقدان الأبعاد لقيمتها الجغرافية، يظهر لنا ذلك، عندما أراد الولي الطاهر الصلاة، فأخذ يبحث عن القبلة، وكان من المألوف لديه سابقا، أن القبلة تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة، لكنه لما استدار، ظل المقام يقابله، فظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها، والمقام ظل يتعدد، أراد الاستدلال بالشمس لكنها هي الأخرى كانت ثابتة في منتصف السماء، فلم يستطع الاهتداء بالظل، ولم يجد حلا، إلى أن تذكر عبارة((أينما تولوا فثمة وجه الله))[4] ومن ثم صلى ركعتين.

لما أراد الولي الطاهر الصلاة، كان عليه أن يبحث عن الموقع، وبالتالي وجد نفسه في إطار متخيل لا يتحرك.... فيستحيل أن يتوقف الزمن، ويستحيل سكون الظل، لذا يبدو لنا المكان سرابيا، والمسافة التي تفصل المقام عن الولي الطاهر غير محدودة، فكلما اقترب من المقام، يبعد عنه هذا الأخير، فلا حيز يحده، وبذلك فقدت

الاتجاهات الأربعة قيمتها الجغرافية((غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها))[5]

إن استعمال الكاتب لكلمة"فيف" يدلنا على اتساع المكان، وأن الولي الطاهر في مكان رحب، رغم ذلك يحس بأن الدائرة تلفه، تضيق أحيانا وتتسع أحيانا أخرى، فيتراءى له قصور عديدة، ويلتبس عليه معرفة المقام الزكي، وفي الحركة الانفتاحية والانغلاقية للدائرة، الأبعاد متوقفة ثابتة لا تتغير بين القصور، فنلاحظ هنا حركتين متناقضتين؛ ذلك أن الدائرة التي تضم القصور تضيق وتتسع، فيتغير نصف قطرها: "ميلا" ثم"نصف ميل" ثم "ربع ميل" ثم "ميل أو يزيد". وفي الوقت نفسه نجد الأبعاد بين القصور ثابتة غير متحولة، والكاتب بذلك يمزج بين الثابت والمتحول، وهذا أمر لا واقعي؛ أي أنه طبع الأبعاد بطبع غرائبي، يظهر لنا ذلك في قوله واصفا الدائرة((إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها والمسافات التي تفصل بينها، ودون أن تختفي أي واحد منها... كأنها صورة الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حددتها الرؤية الأولى.))[6]

لعل الكاتب جعل صفة التحول تتعلق ببصر الولي الطاهر، وما يتراءى له أثناء عودته إلى المقام، أو أن ذلك من كراماته باعتباره وليا. إن الكاتب يعطي للعين أهمية كبيرة في تقصي الفضاء العام للرواية، فهو يضع شخصية الولي الطاهر فوق منصة عالية لينظر القارئ من خلاله إلى كل الأحداث الروائية عبر كامل المحطات التي يتوقف عندها الولي الطاهر بغرض الاستكشاف بحثا عن المقام الزكي.

وقد تحدث "حسين نجمي" عن المشهد الفضائي الذي يبدأ من النظرة البدئية، فالعين هي الأكثر فاعلية في جسم الإنسان، منها يبدأ المتخيل بسيرورة اشتغاله.[7]

والفيف قد يأخذنا إلى عالم آخر"عالم الجن" ؛ لأنه العالم الوحيد الذي تفقد فيه الشخوص هويتها، ويصبح الإنسان جنيا، ويصبح الجني إنسانا، إنه مكان لا يستطيع الإنسان أن يتواجد فيه إلا عبر الحلم، ويبقى الفيف ملجأ الولي الطاهر عبر كامل محطات الرواية أثناء رحلته بحثا عن المقام الزكي.

إن الفيف فضاء متسع وهو لا متناه كما وصفناه من قبل، إلا أن الولي الطاهر لم يجد فيه راحته، وظل غير مستقر يبحث عن المقام، وإن ذلك يرتبط مباشرة بالارتياح النفسي لهذه الشخصية داخل المقام، فليس اتساع المكان بالذي يجعل فيه ألفة

وحميمية * ، بل قد يكون أفضل منه بكثير بيت صغير ضيق، وفيه راحة وطمأنينة، فالأماكن المنفتحة قد لا تسعدنا، والأماكن الضيقة ليست دائما سيئة، بل نحقق فيها ما لا نستطيع تحقيقه في أماكن أوسع[8] . وهذا ما يفسر تمادي"الولي الطاهر" في بحثه عن المقام الزكي، فهو يبحث عن راحته النفسية والذهنية.

ب- الجبـــــــل:

ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر هو الجبل، إنها مفارقة في المكان، فمن الفيف الواسع إلى مكان أضيق وأوعر تكثر فيه الحواجز، فيقول: ((وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة، المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه ابيض وأسود، بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأخضر والأزرق، لهم لحي مخضبة بالحناء، لتبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة في أعينهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق من أفواههم رائحة مسك بالغ الحدة.))[9]

في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط، بل يميزه عن الإطار السابق(الفيف)بأنه آهل بالبشر، فيصف شاكلتهم، وأنها لتنبئ بأنهم قوم معارك وحروب، تأقلموا مع طبيعة الجبل، وأصبحوا غليظين في هيئتهم ولباسهم،... وربما إدراج الكاتب لبعض التفاصيل، يشير إلى إدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق المناخ العام لروايته، حتى وإن قدمها بشيء من الترميز، فهي لا تكتفي بمعناها المباشر، بل تتجاوزه إلى مستوى أعلى، وكأنه يرسم صورة ملونة، بلون الجبال والمياه، وألوان ألبسة هؤلاء القوم الباهتة، والتي تختلط بلون طبيعة الجبل ليوهمنا بواقع يحاكيه على المستوى المتخيل، وما كان ذلك إلا تمهيدا ليصف فيما بعد نشوب معركة كان فيها الولي الطاهر القائد والبطل معا.

لكن الكاتب يغير المكان ، فيجعله غير محسوس، إنه مكان خيالين فيقول:((عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك عند كل نجمة، وعند كل مجرة، في كل كوكب، فوق كل كثبان الرمل، وفوق تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كل فج وبر، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق، نعلو كل موجة))[10]

أي مكان هذا؟.... إنه لا مكان، ما نفهمه فقط أن هناك علاقة تربط بين هذه الأمكنة(النجمة، الكوكب، كثبان الرمل، التلة، الموجة، الجبل) وهي علاقة السمو والعلو. فالولي الطاهر يرى نفسه في مكان مرتفع، لكن، لا يدرك طبيعته ولا يفقه كنهه.

وهناك علاقة أخرى تربط بين(فج، بر، نغوص في العمق،....) وهي علاقة الانحدار، وهنا يجد الولي الطاهر نفسه أسفل، ولا يدرك للمرة الثانية طبيعة المكان أيضا.

ج- المدينـــــــــة:

الآن يضيق علينا الكاتب إطار الرواية نوعا ما،إنه يتجه صوب المدينة، يتحدث عن مدن موجودة فعلا، إنها القاهرة، فيقول((القاهرة، القاهرة المعزية اختفت منها العمارات والحارات والمساجد، والقصور والفيلات، حتى الأزهر انطمست معالمه، حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت وبثت الزرابي على امتداد البصر..))[11]

إن الكاتب لم يقدم لنا القاهرة كما هي في الواقع، بل جعلها في صورة مسطحة لا يبدو منها أي صرح، إنها تبتلع كل ما يبرز ناتئا، لتصبح منبسطة، وتطرح عليها الزرابي، لينقلنا مباشرة إلى ساحة رحبة، يقام فيها حفل زفاف، فيقول:((القاهرة وما حوت، تحولت إلى فسطاط كبير، ازدان بالورود والبالونات متعددة الألوان، واصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب أو تمييز على الجانبين بعضهم أغراب أعاجم، من مختلف الأجناس، بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعقاله الأسود، بعض الرجال لا يسترهم سوى تبانات قصيرة، بينما هم يحتضنون نساء وغلمانا لا يغطي نصفهم العلوي شيئا، أما الجزء السفلي فمكتف بتبانات حريرية شفافة.))[12]

يتعدى الكاتب وصف المكان إلى وصف الأشخاص وما يرتدونه، إنه حفل عرس غريب، لا يمكن أن يكون لزفاف، قد يكون ملتقى دوليا أو حفلة عمل لمجموعة من كبار رجال الأعمال من مختلف بقاع الأرض، إنهم كما عبر عنهم من كل الأجناس التقوا لغرض نجهل طبيعته. فالكاتب لا يورد الأشياء على طبيعتها بل يقدمها مفلسفة، وقد أشار "حميد لحميداني" إلى لجوء الروائيين إلى مثل هذه التقنيات ، معللا سبب ذلك، فيقول: ((يعتم عن قصد صورة المكان، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو لها

الضرورة لإقامة الحكي.))[13]. فالقارئ لا يشعر بالأمان للمكان المسطر في الرواية؛ ذلك لتحوله الدائم، وسرعة الكاتب في تمييهه من حالة لأخرى، حتى لا يكاد هذا القارئ يفقد ثقته في الكاتب عندما يشرع في وصف مكان ما، فيجعله يتخيل أنه في مدينة، وفجأة ينقله على غرة إلى فلوات فيف لا نهاية له.

يأخذنا الكاتب إلى مدينة "الجزائر"، فيقدمها على أنها ملهى كبير من ملاهي "تايوان"، فهي تبدو له كأنها كهف مدلهم، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، لا يعمره البشر، بل تعمره الدواب من كل نوع،((بعضها ديناصورات، بعضها تماسيح، بعضها ثعالب، بعضها ضفادع ونمل، بعضها يقضم أيدي بعضه، بعضه يقضم أرجل بعضه، بعضها ينهش صدور أو بطون أرحام بعضه..))[14]

إنه يشبه المدينة بأدغال غابرة في الزمن، يسودها قانون الغاب، حيث تفترس الوحوش بعضها بعضا، ويجعل المدينة تنفتح على عدة مخارج، فيقول:((بعضهم يذهب يمينا، بعضهم يذهب شمالا، بعضهم يرتد إلى الخلف، بعضهم يظل يراوح في مكانه يلتف على نفسه وعلى من حوله))[15]

ويضيق المكان تدريجيا، الآن نحن متجهين إلى جهة صغيرة من المدينة، إلى منطقة "أولاد علال" بـــ"الرايس حميدو"إلى "بن طلحة"، فينقلنا الكاتب إلى أتون معركة تتداخل فيها المشاهد المرعبة، ينقل لنا مشهد الموت، وهول تنقله من منزل إلى آخر، فيقول: ((توقفت الحياة في هذا المنزل، خرجنا محمومين، كان الحي كله منزلا واحدا...))[16]

إن عبارة(كان الحي كله منزلا واحدا) تعطينا تصورا للإطار المكاني الذي تحدث فيه المجازر، ففي كل منزل يحدث موقف مشترك، هو مجابهة الأفراد للموت، وملاقاتهم المصير نفسه، وهو الموت.

إن المنزل المنفرد أوالمنعزل عن المدينة يكون أكثر عرضة للأخطار من تجمع كبير من المنازل في المدينة، يرجع بنا هذا إلى مقولة لـــ"باشلار" يرى فيها بأن:((الإعصار في باريس لا يمتلك بالنسبة للحالم نفس العدوانية التي يمتلكها بالنسبة لمنزل ناسك))[17] ، فالكاتب لم يجد بدا من وصف المدينة بالمنزل الواحد المنفرد لهول ما واجهته من أخطار، فبالرغم من تجاور المنازل وانفتاحها على بعضها، إلا أن ذلك لم يغير من الأمر شيئا، فالموت كان يسري من بيت إلى آخر كالسيل.

لكن الكاتب يتمادى في خرق الأمكنة، والتنقل بينها، فها هو ينقلنا إلى مكان غريب، إنه ذاكرة الزمن، إنه الأرشيف، بل إنه مكان النفايات على جانب من المدينة، يحفر فيه الولي الطاهر ليستخرج منه أمورا يكشف من خلالها عن تناقضات الواقع، واقع سفك الدماء، إنه استدلال لما يجري من أحداث غير مفهومة، يأخذنا إلى عالم تنتشر فيه الجثث، وتتكلم فيه العظام، ويراها بعينيه تكسى لحما وشحما وشعرا،.... يعود أحيانا إلى أيام الصحابة بقرائته لتلك الرسالة التي كانت تحملها الجمجمة في فمها، إنها جمجمة"مالك بن نويرة" تتحدث إليه طالبة منه أن يثأر لسفك دمها... كما يأخذنا إلى بعض المفارقات الاجتماعية، فها هو يجد يدا مقطوعة لإنسان بسيط، ويدا مقطوعة لقائد في الجيش، فهي تحمل جهازا هاتفيا حربيا، ليجد بعد ذلك صندوقا، والذي يحوي بداخله رسالتي"عيسى لحيلح".

إن الكاتب بهذا، ينقلنا إلى مكان غرائبي، الأمر الذي يجعل القارئ في حيرة من أمره، فلا يدري أي إطار التزمه الكاتب في هذا الظرف، فهل هو في المدينة؟ أم هو في الفيف؟ أم أين هو؟ فالكاتب يحول المكان ليجعله أسطوريا لا نستطيع إدراكه ولا الإمساك به، ومن ثم يبقى القارئ يعاني فكريا واقع هذا الأمر ومرجعه هي المعاناة التي عبر عنها "أدونيس" يقوله: ((وبذلك أبطل مقولتي الزمان والمكان بحسب الفعل،... وتحول الوجود إلى حركة من التحول والضياع، حركة من الضياع لا تنتهي من الضياع في ضياع لا ينتهي، والمعرفة أصبحت معاناة لهذا التحول وكشفا إلى ما لا ينتهي))[18]

د- المقام الزكي:

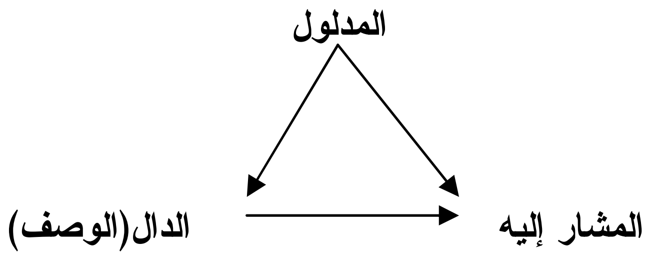
من أهم الأمكنة التي يشير إليها الكاتب هي ذلك القصر الذي طالما بحث عنه الولي الطاهر ولم يجده، فبقي في مخيلته، فبدأ يصفه بشيء من التفصيل، فهو قصر شامخ، ذو سبعة طوابق، كل طابق مخصص لغرض معين، فيقول:((الطوابق هي هي، سبعة بتمامها وكمالها طابق الزوار، الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه جناح للرجال وجناح للنساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد الطالبات والمريدات، الذي يليه نصفه للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم.

الطابق السابع....خلوتي وطريقي إلى حبيبي))[19]

لا يمكننا حصر كل الأمكنة الفرعية في هذه المداخلة، إلى أنه ما نشير إليه هو أن استعمال الكاتب للفضاء الحكائي كان استعمالا تجريديا وليس طبيعيا، يظهر ذلك من خلال تلك التداخلات التي كنا نلمسها بين لوحة وأخرى، ففي كل مرة يخرج الولي الطاهر من مكان ليعود إلى الفيف ، والفيف هو مآله دائما، وهو النقطة التي يدور فيها محور الرواية، ولعل الكاتب اختار الفيف لشساعته وأهبته على حمل كل التناقضات.

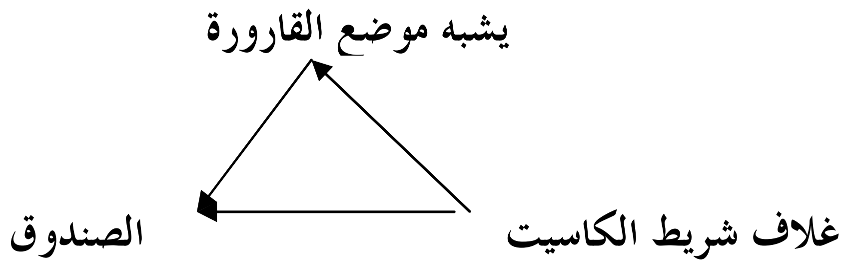
لعلنا لاحظنا جيدا أن الكاتب في كل مرة يفتتح لوحات الرواية بتقديم مشهد يضبط فيه الإطار المكاني بطريقة فنية مدهشة يختلط فيها المعقول باللامعقول سواء كان ذلك في الفيف أو في الجبل أو في المدينة أو في المقام الزكي(قصره المتخيل)، وكأنه يطبق ما قاله "رولان بارث": ((يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور، ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه عن إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه، وعلى ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع، بل هي تقليد صورة مرسومة لواقع.))[20]

إننا نجد علاقة واضحة بين المكان الذي يجعله الكاتب إطارا لروايته، وبين ما يشير إليه من رمزية، أي أنه يربط بين العالم التخييلي للرواية والعالم الواقعي، وفق المثلث الدلالي الذي وضعه"أوجدن"و"ريتشاردز" في كتابهما "معنى المعنى".[21]



- الدال: هو الكلمات التي تشكل العالم التخيلي/ نعتبره الوصف.
- المدلول: العالم التخييلي الذي يخلق في ذهن القارئ.
- المشار إليه: قد يكون عالم الواقع، وقد يكون عالما خياليا ن صنع الكاتب، وعلى أساس اختلاف المشار إليه، تختلف مضامين الروايات.

وكمثال على المثلث الدلالي، لدينا المثلث الدلالي الآتي:

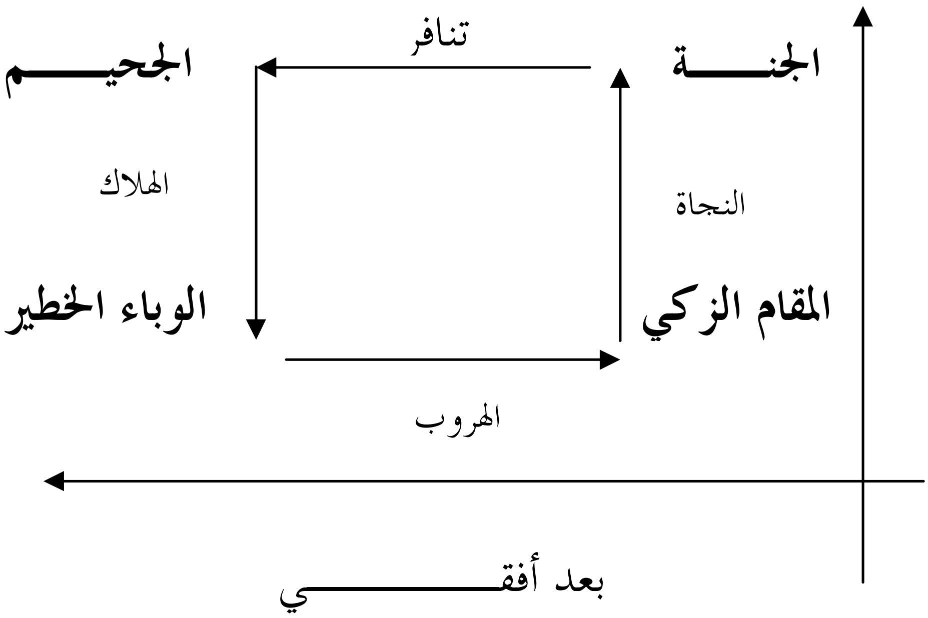


-

- يشبه موضع القارورة: تلك التي تحمل داخلها رسالة أو خريطة البحث عن الكنز في قصة روبنسن مثلا.
- غلاف شريط الكاسيت: الذي عثر فيه على رسالة الشاعر"عيسى لحيلح"
- الصندوق:الذي عثر عليه الولي الطاهر أثناء الحفر.

لعل عدم تمكننا من تحديد المكان في الرواية، هو ما جعلنا نصفه منذ البداية بأنه تجريدي، فلا مقاييس له، ولا ترابط له مع الزمن، وهذا لا يخضع لقانون الثبات، بل نتحول متحرك ضاربا الزمن عرض الحائط، وكأن الكاتب نسج هذه الرواية، لكن قريحته أبت إلا أن تخرجها على شكل القصيد، للإفصاح عن بوتقة شعورية، فجاءت الرواية عبارة عن مقاطع تشبه إلى حد ما قصيدة شعر التفعيلة، أو لنقل قصيدة من الشعر المنثور[*]وكأنه يروي حلما ظل يراوده ليتكرر كل ليلة، ليبعث بنا إلى عالم البعث والنشور، لحظة تلاقي الحاضر بالماضي.((نستكشف المجهول سواء، في الذات وفي الطبيعة، تقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس. فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما نراه، وما لا نحسه، وتجتاز بنا العتبة، حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدا...))[22]

فالكاتب يعطي للمكان بعدا ميتافيزيقيا، يربطه مباشرة بعالم الغيب، ويمكننا أن نجعل من المقام الزكي الذي يبحث عنه الولي الطاهر مثال الجنة في السماء، والوباء الخطير الذي يهرب منه إلى الفيف هو الجحيم، فينتج لدينا بعدان هما: أفقي وعمودي كما في الشكل التالي:



العلاقة ، هنا، هي علاقة تنافر لا تجاذب ، إذ يجتذب الولي الطاهر هذين القطبين ليمارسا عليه تأثيراتهما، لأنه يريد الهروب من(الوباء الخطير) إلى (مقامه الزكي) ليحصل على(الجنة) ويتجنب بذلك (الجحيم)، فالعملية تتطلب انتقالا بين مستويات تتفاوت درجة، وعلى ذلك نميز ما يلي:

- العلاقة بين الوباء والولي الطاهر هي علاقة تجاذب
- العلاقة نفسها نجدها بين الولي الطاهر والجنة في حين أن كلا من الوباء والجنة متناظران ومتنافران لا يلتقيان.
- في المقابل نجد علاقة تنافر بين الولي الطاهر والجحيم...

فالعلاقات تبدو متداخلة تجعل الولي الطاهر دوما في صراع مع نفسه، أي تيار سيسلك؟ وأي درب سيأخذ؟ فيجد نفسه في دوامة بأربع زوايا كما في الشكل السابق.

<u>الهوامش:</u>

*: تعتقد جوليا كريستيفا، أن الفضاء لا ينفصل عن دلالته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسيطر رؤية خاصة للعالم، أو كما تسمي ذلك بـ إيديولوجيم Idiologeme

ينظر في هذا المجال: J.K : Le texte du romon, Mouton, 1976,182. نقلا عن : حميد الحميداني: النص السردي،ص54.

[1]: حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص53.

[2]: الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.ص11.

[3] : الرواية، ص11.

[4] : الرواية، ص12.

[5] : الرواية، ص18.

[6] : الرواية، ص16.

[7] : ينظر: حسين نجمي: شعرية الفضاء(المتخيل والهوية في الرواية العربية). المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 2000، ص112.

* : في هذا المجال نستشهد بقول الشاعر الفرنسي" جول سوبرفيال" (Jules Supervielle):

« Trop d'espace nous étouffe beau coups plus que s'il my'en avait passassiez »

« Voir : Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, p199. »

[8] : Voir : Gaston Bachelard : La poétique de L'espace, p.199.

[9] : الرواية، ص31.

[10] : الرواية، ص40.

[11] : الرواية، ص53.

[12] : الرواية، ص53.

[13] : حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص69.

[14] : الرواية، ص97.

[15] : الرواية، ص98.

[16] : الرواية، ص101.

[17] : Gaston Bachelard : La poétique de L'espace, p.43.

[18] : أدونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول2).دار العودة، ط1، بيروت، 1982، ص97.

[19] : الرواية، ص21.

[20] : Roland Barthes: S/Z, Paris, Seuil, 1970, p.61.

[21] : ينظر: سيزا قاسم : بناء الرواية،ص104،105.

* : من خلال لقاء مع الكاتب"الطاهر وطار" يوم: 2002/06/24. أفصح فيه أنه أخرج روايته في قالب شعريا و بموجة شعورية شعرية تخترق المكان والزمان الطبيعيين.

[22] : ادونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول2).ص110،111.

الشخصية في السيميائيات السردية

الأستاذة: معلم وردة
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

تمهيد:

خلافا للمناهج التقليدية ذات الأسس الاجتماعية و النفسية والتي وقعت في النظرة الأحادية للشخصية عندما اهتمت بمضمونها، نجد أن المناهج النصانية انصرفت بطريقة جذرية للاهتمام بهوية الشخصية من خلال وظيفتها أي شكلها ، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الحديثة التي تتجاذب دراسة الشخصية بوصفها جزء لا يتجزأ من العملية السردية وتقع هذه النظريات " في ثلاث مجموعات اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث أو بوصفه خطابا ينتجه سارد ، أو بوصفه نتاجا اصطناعيا ينظمه قراؤه و يمنحونه معنى " (1)

ويمكن إدراج داخل المجموعة الأولى أعمال كل من فلاديمير بروب –Vladimir Propp- و إتيان سوريو-Etienne Souriau- وقريماص A-j–Greimas و فليب هامون....وجميعها تمثل العقدة بمعناها التقليدي ، أما المجموعة الثانية فتمثلها الأعمال المهتمة بالرؤية السردية أو وجهات النظر مع كل من هنري جيمس-HENRI JIMS- و جون بويون-jean Pouillon-...و أما المجموعة الأخيرة وهي الأحدث فتندرج تحتها نظريات التلقي .

و يحسن بنا هنا التوقف للتذكير بان الشخصية و هي مكون سردي هام، قد اعتبرت داخل المجموعة الأولى " بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما

دال-signifiant – و الآخر مدلول – signifie– وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا و لكنها تحول إلى دليل ، فقط ساعة بنائها في النص ، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي "[2].أساس هذا التوجه كما هو بادي لساني وظيفي ، لا ينظر إلى الشخصية إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ ،مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، بهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة مع الشخصية ، وبالأخص منها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية و الذي فهم الشخصية من " مبدأ البحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة "[3] ومن هنا يمكننا الحديث عن سيميائية السرد الخاصة بهذا المكون ،و لنا في النماذج العاملية LES MODELES– -ACTANTIELSالتي قدمها كل من بروب و سوريو و قريماص و هامون خير ممثل لهذا التوجه الذي اختار أن تكون الشخصية علامة فارغة ، تمتلئ باجتماع اسمها و صفاتها و مجموع ما يقال عنها بواسطة التلفظ أي ان كـــــل عنصر من عناصـــــــر بناء الشخصية له دور أو وظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما .إذن ،يهمنا في إطار **بحثنا عن الشخصية،** التطرق إلى إنجازات بروب وسوريو و قريماص وهامون لأن دراساتهم اعتبرت سلسلة من الدراسات المتميزة ، المكملة لبعضها البعض، وهذا يبرر في رأينا أهمية اختيار تلك الأسماء .

أ–الشخصية عند بروب : لا يمكن للدراسات المهتمة بسميائية الشخصية إغفال دراسة فلاديمير بروب عن الشخصية الحكائية ، ذلك أن بروب يعتبر أحد أهم رواد الشكلانية ، و من المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، وقد قدم هذا الباحث تصوره عن الشخصية في كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية ، و البارز في هذا الكتاب الذي يعتبر الفتح المبين للدراسات البنيوية الدلالية هو اهتمام بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية مع تعظيم أفعالها ومختلف الوظائف الصادرة عنها ، وقد عدت هذه الدراسة ثورة منهجية

حقيقية أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون ،و يعرف تحليل فلاديمير بروب في الدراسات الشعبية بصفة خاصة بالتحليل الوظائفي ،نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي " فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل " [(4)] ، تعتبر ركيزة هذا التحليل ، ذلك ان بروب لاحظ على مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية أنها تتضمن نوعان من القيم ، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة ،تتضمن أسماء الشخصيات و صفاتها و أسماء الأماكن التي تتنقل إليها ...ومن هنا بدأ بروب في خطة عمله القائمة في الأساس على القيم الثابتة ، أي على وظائف الشخصيات التي أعطاها أسماء مصدرية مثل المنح ، الفقد ، المنع إذ اعتبرها أهم من الشخصيات نفسها،وتوصل إلى حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة ، ثم لاحظ أن القائمين بالفعل يقومون بأفعال محددة كما لو ان لكل فاعل دائرة فعل معينة وهذه الملاحظة جعلته يقوم بتوزيع الوظائف على الشخصيات وقد سماها دوائر فعل الشخصية وهي سبعة : **1–دائرة فعل البطل 2–دائرة فعل الشرير3–دائرة فعل المرسل 4–دائرة فعل المساعد5–دائرة فعل الشخصية المرغوبة 6–دائرة فعل البطل المزيف7–دائرة فعل المانح .**

وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار ، يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبع.

بهذه الإشارات الموجزة إلى كتاب مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية نكون قد أحطنا بمنهج بروب ، وهو منهج كما نرى بسيطا ، يهتم بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية ،و هو واحد من العناصر المشكلة لبنيتها وبالمقابل أهمل بروب تماما جانب المضمون.

يجدر بنا القول عن بروب أنه أدرك في مرحلة متقدمة جدا أهمية فعل الشخصية بالرغم من إغفاله أهمية تحوله و تغيره ، و ذلك عندما حصره في إحدى وثلاثين وظيفة ، وقد تلقى جراء ما أغفله في دراسته عن الشخصية الحكائية مجموعة من الانتقادات من أهمها :

–إقصاء مضمون الفعل .

–اعتباره الوظيفة عنصر أساس في السرد أي اعتبار ما تفعله الشخصية أهم من هويتها و صفاتها .

-اعتباره أن الأفعال أهم من الأسماء ....

و مع كثرة الانتقادات الموجهة لبروب فإنه لا يمكن لأي دارس تجاهل تبولوجيته و الاستغنـــاء عنها " ولقد بينت التطورات اللاحقة التي عرفها التحليل السردي (في الرواية و القصة و المسرح وكل الأشكال التصويرية الأخرى)أهمية الحدس البروبي في تصوره لهيكلة الحكاية العجيبة ، وتبعا لذلك مكانيزمات بناء الشخصية وتبلورها كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي "(5)أي الشخصية بوصفها دالا ، وقد كان بروب يعي تماما أهمية هذا الدال (اسم الشخصية ، لقبها ،بيتها) إلا أن توجه خطة عمله نحو الوظائف جعلته يقصيه يقول بروب " لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عمن يقوم بالفعل في الحكاية ، والسؤال عن الأفعال نفسها ، وتسميات الشخصيات و خصائصها متغيرة في الحكاية .ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات عمرها وجنســها و مكانتها و مظهرها الخارجي و خصائص هذا المظهر " (6).

ونعتقد أن التزام بروب بمنهج محدد ، مصرح به كما شاهدنا من خلال الفقرة السابقة ، يمنح لعمله الأهمية المنهجية ، ويجعل من العناصر التي لا يتضمنها التحليل هامشية وعلى قدر من الأهمية أيضا لأن النقد المعاصر وبالأخص منه النقد الفرنسي ، ثمن أفكار بروب عن التحليل المورفولوجي وبالتحديد خصائص الشخصية،وهو أي النقد الفرنسي ينزع في توجهاته المختلفة بطريقة غير مباشرة إلى منهجه و السبب يرجع إلى أن النـــقاد رأوا " أن مناقشاته في النظرية والمنهج أثمن من النتائج التي أحرزها إذ أضحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد ، وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته " (7)

إن الوقوف عند نموذج بروب البسيط ضروري لكل تحليل يبتغي النظر في بنية السرد بصفة عامة وفي مقولة

الشخصية بصفة خاصة ، وهذه الحقيقة " تظهر خصوبة نظرية بروب في كتابات الآخرين اللذين ساروا في طريقة ويعتبر كلود بريموند-Claude Bremond- أ ج جريماص –A-j Greimas– من النقاد الفرنسيين اللذين استخدموا نظراته النافذة أساسا لنظريات أثمن "(8)

ب–الشخصية عند سوريو :يعتبر إتيان سوريو أول من وضع توبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها بروب عن الحكاية الشعبية ، " فانطلاقا من الدراما أعطى سوريو أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات "[9].

ويتكون نموذج سوريو من ستة وحدات هي **:البطل ، البطل المضاد ، الموضوع ، المرسل ، المستفيد و المساعد** ، وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية " وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها فهناك البطل ، وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة الطيماطيقية ، وإلى جانب **البطل** هناك **البطل المضاد**،وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة الطيماطيقية ، أما **الموضوع** فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور و أن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع ، ويكون هناك دائما **مستفيدا** من الحدث هو **المرسل إليه** ، وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف ، وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعد من القوة سادسة سيميها سوريو ب**المساعد** "[10]

نلاحظ مما سبق ،أن سوريو استفاد كثيرا من النموذج البروبي ، ويظهر ذلك في الدوائر الست التي تعتبر تعديلا لدوائر فعل الشخصية ،كما تظهر استفادته من نموذجه من خلال استعارة مصطلح الوظيفة التي ارتبطت هذه المرة بالمسرح ، عكس ارتباطها بالحكاية العجيبة في نموذج بروب . والجديد في ترسيمة سوريو هو التركيز على الدور التيمي للشخصية من خلال علاقاتها المختلفة مع بقية الشخصيات ، فالشخصية الواحدة يمكنها القيام بدور أو أكثر .

ولم ينج سوريو من الانتقادات فقد وصف نموذجه العاملي بالعمومية ، وهذا لا ينفي أهميته فقد كان منطلقا حقيقيا لأعمال قريماص و بريموند .

ج–الشخصية عند قريماص: بعد نموذج بروب وسوريو برز باحث آخر قام باستثمار جهود سابقيه وهو قريماص و يعتبر النموذج الذي قدمه الثالث في سلسلة تبولوجيات الشخصية البارزة ، وفيه تم تجاوز الوضع الداخلي للشخصية (أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي

إلى المستوى الدلالي.لقد أسس قريماص في مشروعه الضخم لدلائلية الشخصية وسنكتفي فقط بالإشارة إليها من خلال مصطلحين يبرزان في نموذجه العاملي، يمثلان مفهوم الشخصية و هما مصطلحا العامل -actant– والممثل –acteur – فالعامل "هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة ، يمكن ان تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه حتى و لو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية "(11)

و يرجع قريماص العامل إلى بعض التصورات الخاصـــــــة بالتركيب مثل تصـــور تسنيير (tesniere) ، وهي أي هذه التصورات تقوم على تمفصل الملفوظ البسيط –و الذي يتكون من عناصر مثل الفاعل ، الموضوع المحمول ،– إلى وظائف ، وقد استبدل قريماص مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية لأنه رأى ان العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات و الأشياء و حتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان).

و ميز قريماص داخل خطاب متلفظ به بين نوعين من العوامل، هي :

1–**عوامل التواصل:** وهي خاصة بالكلام المتلفظ به وهي :الراوي و المروي له و المتكلم المخاطب (بالفتح).

2–**عوامل السرد** : وهي الفاعل ، الموضوع / و المرسل و المرسل إليه و على المستوى النحوي ميز داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية وهي تلك المسجلة في برنامج سردي مثل فاعل الحالة و فاعل منجز و بين العوامل

الوظيفية وهي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العاملية لمسار سردي معرف ويمثل هذين النوعين بعدي عوامل السرد .

و أما على مستوى السيميائيات السردية يكون العامل إما فردا أو ثنائيا أو جمعيا وكل عامل من هذه العوامل قابل للتمفصل على الأقل إلى أربع وضعيات عاملية (actant-antactant,negactant-negantactant)و عند تمفصله يصبح العامل يسمى بـــ protatoactant ويتحول إلى مجموعة عاملية.

والملاحظ على العامل أنه قابل لان ينهض يعدد من الأدوار العاملية تعرف هذه الأدوار بموضعها في السلسلة المنطقية للسرد أو بمساهمتها الصيغية (12)

وأما المصطلح الثاني فهو الممثل وهو "وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب و قابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور لمعنم تفردي . ويمكن أن يكوم الممثل فرد (بيار)أو جماعي (الجنون) أو تصويري ، أو اسم تصويري (القدر) وهو نقطة التقاء

واستثمار لأثنين من المكونات التركيبية والدلالية ولكي نقول ممثل يجب ان يكون اللكسيم حامل على الأقل لدور عاملي و على الأقل لدور غرضي أضف إلى ذلك ان الممثل ليس فقط مكان استثمار لهذه الأدوار، ولكن هو أيضا نقطة هامة لتحولاتها ،و يتكون الخطاب بالنظر إلى ذلك من الكسب والنقصـــان في القيمة"[13] والممثل كالعامل قابل هو الآخر لأن يؤدي مجموعة من الأدوار الغرضية المختلفة وهو قابل أيضا للتشخيص من خلال السمة التركيبية للملفوظ والدلالية.ليصبح مفهوم الشخصية دال على فرد فاعل يؤدي دور ما في التلفظ.

ما يمكن ملاحظته على الشخصية في اصطلاح قريماص أنها استبدلت بمصطلحي العامل و الممثل ، والعامل هو الوظيفة حسب تعبر بروب ،و هو بؤرة توتر الملفوظ السردي فمنه تتحقق العملية التواصلية بطرق متعددة أي وفق علاقة العامل الواحد بمجموع العوامل الأخرى أي ان الملفوظ السردي يتكون أساسا من مجموع هذه العلاقات ، و هو ينقسم إلى :م1– ذات +موضوع .م2–مرسل+ موضوع+ مرسل إليه . ويقدم هذان الملفوظان أربعة عناصر هي : ذات ، موضوع ، مرسل ، مرسل إليه وهي عناصر كافية لإنتاج سلسلة من الإرساليات –communication– وبالمقابل هناك عنصران سيقومان بدور تسهيل أو عرقلة هذه الإرساليات وهما المعيق أو المساعد و بتجميع هذه العناصر نكون أمام ستة أدوار : ذات ، موضوع ، مرسل ، مرسل إليه ، مساعد ، معيق ، ويمكن وضعها في المربع السيميائي القائم على عملية النفي والإثبات ، ونحصل على إثرها على مجموعة من التقابلات ، تجد هذه الأخرى ما يقابلها في الحياة الاجتماعية .وعليه "يمكن النظر إلى النموذج العاملي من زاويتين : زاوية استبدالية و زاوية توزيعية ، و كل زاوية تحيل على تنظيم معين للأدوار وعلى نمط خاص للاشتغال فمن الناحية الاستبدالية يمثل النموذج العاملي أمامنا باعتباره نسقا أي سلسلة من

العلاقات المنظمة داخل نموذج مثالي ...كل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص ، داخل النص السردي ، وبناء على هذه العلاقات نحصل على ثلاثة أزواج من العوامل : كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين :

ع1: محور الرغبة ——◄ ذات ——◄موضـــوع

ع2: محور الإبلاغ ——◄ مرسل ——◄مرسل إليه

ع3: محور الصراع——◄ معيق ——◄ مساعــد

أما عن الناحية التوزيعية فالنموذج العاملي يمثل أمامنا على شكل إجراء أي تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات ، تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثانوية ، والرئيسية "[14].

إن العوامل الستة السابقة تمثل مجموعة من الأدوار الثابتة وهي المشكلة لمفهوم الشخصية عند قريماص التي يقوم بدراستها انطلاقا من هذه الأدوار .ما يمكن ملاحظته على تصور قريماص هو :

1-اعتبر مشروعه تطوير للمشرع البروبي .فالنموذج العاملي هو إعادة تنظيم وترتيب لدوائر فعل الشخصية وما يدل على ذلك "أن التأثر ببروب يبدو واضحا :في المرسل(destinateur)نجد الباعث (mandateur)وأب الأميرة،وفي المساعد(adjuvant)نجد الظهير السحري(auxiliaire magique) و الواهب (donateur) و المرسل إليه كأنه هو البطل (héros)الذي هو بالتأكيد الفاعل (sujet)أما الغرض(objet)فهو الأميرة " [15]

2-ينطلق قريماص مصطلح الوظيفة على حالات يعتقد أنها أفعال مثل الفقد و الإساءة وهذا ما عابه على بروب الذي أهمل في نظره الوظيفة في تحولها المختلفة .أي انه اعتبر فعل السرد متحولا عكس بروب الذي عده ثابتا.

3-ينطلق قريماص من النص الذي يتصور أنه جهاز مبنين من القواعد والعلاقات

4-اختصار الدوائر البروبية هي التي أسست منطق قريماص في تعامله مع الشخصية.

5-اعتبر مفهوم قريماص للشخصية مفهوما شموليا و مجردا اهتم فيه بالأدوار و لم يهتم فيه بالذوات.

د-الشخصية عند فليب هامون:

1-مفهومها :تعتبر نظرية هامون عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة المنجزة إلى غاية يومنا هذا ، وقد حدد هذا المفهوم بدقة عندما قال: " إلا ان اعتبار الشخصية و بشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية "(16)

يفهم من هذا التعريف أن هامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي ، يتكون من دال ومدلول أي ان الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة (دال + مدلول) تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية مستقل عن المرجع لا تراعى فيه إلا المعطيات النصية المتلفظ بها عنها داخل النص . كما يفهم من كلامه أن الشخصية تؤدي وظيفة إرسال أو تبليغ شأنها في ذلك شأن اللغة التي قصر اللسانيون أداءها على التواصل فقط .

يتضح مما سبق ان هامون يرفض النقد التقليدي و الثقافة المتمركزة حوله هذا من جهة كما يتضح انه استقي مفهومه للشخصية من اللسانيات من جهة أخرى ، ومع هذا فإن هامون شدد على القول بأن الشخصية **ليست** :

1-مقولة أدبية محضة :عن مشكلة أدبية هذه القضية يقول: " إن اشتغال وحدة خاصة تسمى الشخصية داخل ملفوظ هو مشكل إذا أردنا يعود إلى النحو الوظيفي سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها (معايير ثقافية وجمالية)

2-**مقولة مؤنسنة:** بشكل خاص ، الرئيس الدير العام ، الشركة المجهولة الاسم ، المشرع ، السلطة ، كلها تشكل شخصيات إلى حد ما مشخصة و صورية وضعها نص قانون على خشبة المجتمع ....

3- مرتبطة بنسق سيميائي خالص ...

4-إن القارىء يعيد بناءها ، كما يقوم النص بدوره ببنائها ....

والمتمعن لهذه الملاحظات يستنتج مايلي :

1-إن للشخصية وظيفتان : واحدة نحوية مستقاة من النص و ثانية أدبية مستوحاة من المنظومة الثقافية و الجمالية التي ينتمي إليها النص ، والأولى ذات أهمية خاصة فحين أن الثانية تتراجع لصالح المعايير المذكورة .

2-إن مفهوم الأنسنة مقبول إلى حد ما بالنظر إلى فاعلية الشخصية و نوعها و مستوياتها .

3-يمكن تحديد الشخصية في الخطاب اللساني و غير اللساني.

4-الشخصية هي نتاج قراءة أيضا.

وهذه الملاحظات التي أصبحت في منطق هامون بمثابة محددا تصبح مرهونة بانتمائها إلى الحقل السيميولوجي بشرطين أو أكثر :

1-أن تتحكم هذه الظاهرة في عدد ضئيل أو تام من الوحدات التمييزية للعلامات (معجم)

2-أن تتدرج هذه الظاهرة في مسلسل قصدي للإبلاغ قابل لمراجعة .

3-ان تكون صيغ التجميع و التأليف محددة بعدد ضئيل و (تام) من القواعد (تركيب) .

4-ان يكون وجود الظاهرة مستقلا عن لا محدودية الإرساليات المنتجة أو القابلة للإنتاج كما يكون مستقلا عن طابعها التركيبي"(17)

ويقر هامون بصعوبة الأخذ بهذه الاعتبارات التي من شأنها تحديد حقل سيميولوجي خاص بالشخصية ، ولعل من بين أكثر هذه الصعوبات هي التمييز بين الشخصية بوصفها علامة أولا ثم بوصفها تنتمي إلى ملفوظ غير أدبي ،و أخيرا بوصفها تنتمي إلى ملفوظ أدبي ، ولا يرى هامون استحالة ذلك بالنظر إلى الاعتبارات السابقة الذكر .

<u>2-منهج دراسة الشخصية</u> :تبعا لتوجه النقد البنيوي المعاصر تعامل هامون مع الشخصية بوصفها شبكة من الصفات الاختلافية تنتظم لتؤدي معنى ما ، وتقوم بدور و وظيفة معينة ، ومع حرص هذا التوجه على فعالية الأثر السياقي في تحديد الشخصية و جدنا أيضا هامون يأخذ به فالشخصية عنده " وليدة مساهمة الأثر السياقي و نشاط استذكاري يقوم به القارىء " (18).و هذا الحرص يؤكد بدوره على ان الشخصية ليست شكلا فارغا ، بل هي علامة ممتلئة يتوقف تحيينه على مختلف السياقات المحيطة بها من جهة ، وعلى دور القارىء من جهة أخرى ، لأن هذا الأخير يعمل على استحضار المدلول الغائب للدال الحاضر .

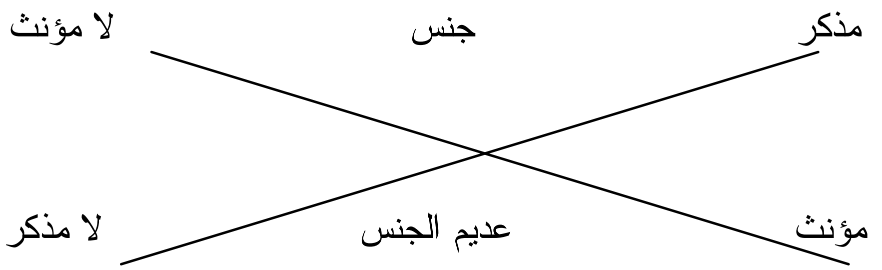
و عليه فإن احتكاك الدارس بهذه النظرية يحتم عليه الوقوف عند : مدلول الشخصية ، النموذج العاملي ، دال الشخصية .

1-مدلول الشخصية :اعتبر هامون الشخصية " مدلولا لا متواصلا قابل للتحليل و الوصف " وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلقظ بها الشخصية أو يتلفظ بها عنها ، و تعتبر مجموعة أوصاف الشخصية و وظائفها و مختلف علاقاتها (معايير كمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية.

أ -1-صفات الشخصية و وظائفها :أوضح هامون مفهومه لمدلول الشخصية من خلال تحديد صفاتها ووظائفها ،وقدم لنا ترسيمتين واحدة خاصة بصفات الشخصية تتضمن أربعة محاور بسيطة موضوعاتها : الجنس ، الأصل الجغرافي ، الإديولوجيا ، الثروة و هي خاصة بصفات الشخصية التي تتطابق مع صفات مميزة أخرى لشخصيات من نفس الحكاية ، ومنطقه في ذلك تكرار هذه الصفات داخل الملفوظ الحكائي ، شرط ان تأخذ هذه المحاور بعين الاعتبار مواضيعها الأربعة . و أما الترسيمة الأخرى فهي خاصة بوظائف الشخصيات ، وهي مكونة من ستة محاور : **الحصول على مساعدة ،توكيل ، قبول التعاقد ،الحصول على معلومات ، الحصول على متاع ، مواجهة ناجحة** و تأتي هذا الترسيمة في محاولة من هامون للحصول على شكل تراتبي داخل المحاور المحتفظ بها .

أ-2-علاقة الشخصيات بعضها ببعض : ثم تأتي خطوة عملية أخرى هي عقد مقارنة بين صفات الشخصيات ووظائفها ، لأنه تأكد أن علاقة شخصية ما بشخصيات الملفوظ الأخرى من شانها توضيح المدلول و إبراز سماته وفق روابط التشابه و الاختلاف .

وقد اهتدى بعد ذلك إلى ترسيمة مهمة تقوم على مجموعة من العلاقات الضدية اللامتناهية ،و قد أخذ محور من المحاور الأربعة الخاصة بصفات الشخصية ، وهو محور الجنس لتوضيح روابط التشابه والاختلاف ، وانتهى إلى أن هذا المحور و بقية المحاور الأخرى قابل للتفكك ، أي إلى مجموعة لا متناهية من العلاقات الضدية ، وهذا المثال يبين علاقة الشخصيات بعضها ببعض .



إن الشكل السابق يفترض وجود نقاط اختلاف واضحة بين الشخصيات المتقابلة ،وفق الرسوم التوضيحية ولكن في حالة تشابه بينهما ، وهذا مشكل هام حسب هامون " يمكن أن نعطيها صفة المرادفة ، فمثلا كيف يمكن التمييز بين شخصيتين عديمتي الجنس و سياسية في نفس الوقت "(19).

أ/.3–<u>تصنيف الشخصيات:</u> بعد إعداد المحاور السابقة يقترح هامون من أجل تصنيف الشخصيات– لمعرفة الشخصيات الرئيسية من الثانوية – دلاليا الاعتماد على محور تواتر(تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص) مواصفات الشخصية ووظائفها ومختلف الإشكالات التي قد نصادفها ، وقد اقترح لها حلولا تتمثل في عدم الاعتماد دائما على معايير التواتر(معايير كمية تقوم على الإحصاء) ،فبالإمكان الاعتماد أيضا على المعايير الكيفية .

وبالنسبة للمعايير الكمية اقترح هامون ترسيمة تضمنت ستة محاور :مواصفة وحيدة ، مواصفة مكررة،احتمال وحيد ،احتمال مكرر ، فعل وحيد ، فعل مكرر ، و بإمكان هذه المحاور تصنيف الشخصيات وفق ما إذا كان الإخبار عن هذه الشخصيات قد تم من خلال شخصية واحدة أو شخصيتين الخ ، وقد علق هامون على هذه الترسيمة موضحا ذلك بمثال عن الشخصية عديمة الجنس ومختلف أنماط التحديدات المتعلقة بها ، وهو مثال يتيح التطبيق على ما لانهاية من الشخصيات المتماثلة و غير المتماثلة التي تمكننا من إقامة نظاما تراتبيا داخل رواية ما

إن هذه الخطوات الهامة من شأنها التمييز بين كينونة الشخصيات وفعلها ، وما بين المواصفات و الوظائف أو بين الملفوظات الوصفية و الملفوظات السردية ، ونستطيع ان نلخصها كمايلي :

"1–تعيين المحاور الدلالية (وداخل هذه المحاور يجب تعيين الصفات العالقة)

2 –تصنيف هذه المحاور وهذه الصفات حسب مردوديتها السردية (مواصفات أو وظائف)

3–دراسة كيف ان هذه المحاور وهذه الصفات يحدد بعضها البعض ، ويلغي بعضها البعض ، تتبادلان وتتغيران طوال الحكاية " [20]

وهذه النقاط الثلاثة هي التي يتمحور عليها عمل مدلول الشخصية ،لذا يتعين على كل دارس الاعتناء بها في دراسته.

2–النموذج العاملي:بعدما عرض هامون جهود سابقيه المتمثلة في سوريو و قريماص و بروب أعلن أنه غايته من تتبع مستويات وصف الشخصية (مدلول الشخصية) هو " إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي" [21] و يفترض في هذا النموذج تحديد العامل أولا من خلال مشاركته في صور عاملية /نمطية و في سديمية عاملية. ويستعين هامون هنا بمحور التواتر و المحور التوزيعي للوصول للبنية العاملية للمقطع، فعلى مستوى التواتر يلاحظ هامون أن أي موضوع يحتوي على **رغبة و برنامج و إرادة في الفعل** ، يحول المرسل على إثرها الرغبة إلى **ذات مالكة** و البرنامج إلى **برنامج للإنجاز**.أما على مستوى التوزيع فهناك :

"1–**توكيل** (المرسل يقترح موضوعا ، رغبة في الفعل على المرسل إليه .

2–**قبول** أو رفض من طرف المرسل إليه .

3–في حالة القبول ، هناك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذات محتملة و يتبع هذا .

4–أنجاز لهذا البرنامج تتحول الذات على إثره من ذات محتملة إلى ذات محققة ".[22]

و يتم ذلك بناء على المواجهة ، التبادل ، التجربة ، التعاقد ، فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل مقاطع سردية لنص معين وهي التي ستحدد تركيبه .

وهذا مثال عن مقطع التعاقد :

الموضوع ← المرسل ← المرسل إليه

رغبة ← ذات مالكة لرغبة

برنامج ← برنامج للإنجاز

↓

إرادة في الفعل

وبإتباع هذه الخطوات سيتم الوصول إلى البنية العاملية للمقطع " وعلى هذا الأساس يكون الوصول إلى البنية العاملية لمقطع ما (أو لمجموع النسق الروائي) هو الوصول إلى انسجامه ليس الاستبدالي فقط (نسقه بالمعنى الضيق ، أقسام شخصياته النمطية و إنما أيضا إلى انسجامه التركيبي (التوزيعي) قوانين الانجاز المقطعي"[23] أي أن إتباع هذه الإجراءات سيوصل الدارس إلى مستويات وصف الشخصية–النموذج العاملي– التي عدها هامون " عنصرا أساسيا في اللسانيات وفي كل فعالية سيميائية "[24] .

إذن ، بعدما أسند هامون للشخصية دورا و وظيفة ، انتهى إلى تحديد دقيق يمكننا من بناء نموذج عاملي، وهو يلزم على الشخصية أن تتحدد وفق:

1–نمط علاقاتها مع الوظيفية .الوظائف (المحتملة أو المحينة التي تقوم بها) .

2–خصوصية اندماجها (تشابه ، تضعيف ، تأليف) في أقسام الشخصيات النمطية أو العامل

3–وباعتبارها عاملا فأن الشخصية تحدد بنمط علاقاتها مع العوامل الأخرى داخل مقطع نمطي ومع صور دقيقة ...

4–بعلاقاتها مع سلسلة من الصيغ (الرغبة ، المعرفة ، القدرة ..)المكتسبة الفطرية أو غير الفطرية ، وبنظام الحصول عليها .

5–بتوزيعها داخل الحكاية بأكملها .

6–بشبكة المواصفات و الأدوار (التيمية) التي تعد سندا لها (السمة الدلالية غني أو فقير ، متخصص أو لا ، دائمة التحول "[25] .

7-استطراد الملفوظ :هناك أساليب أخرى مشابهة (أسلوبية) يمكنها ان تؤكد على الاستطراد العام للملفوظ كما تؤكد على توقعية الحكي أي تحديد الشخصيات ، وهذه الأساليب هي :

1-الوصف الجسماني : الملابس ، الكلام الرنان ، عرض الدوافع السيكولوجية ....

2-مساعدو الشخصية : ليس في اغلب الأحيان سوى تجسيد لبعض مميزاتها السيكولوجية الأخلاقية و الجسدية

3-تشتغل الإحالة على بعض القصص المعروفة ..

5-الأفعال المتكررة الغير وظيفية : و تكون هذه المواصفات دائمة للشخصية [26].

<u>3-دال الشخصية :</u> يتم تقديم الشخصية من خلال مدلول لا متواصل يلخص صفاتها و وظائفها و مجموع علاقاتها ، كما يتم تقديمها أيضا من خلال "دال لا متواصل ، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته "[27]

و لا يمكن أن تكون أسماء الشخصيات غير دوال تحيل بالضرورة إلى مدلولاتها ، وتحتاجها الشخصيات نفسها لتلخيص هويتها ، وقد يحدث أن يعتقد البعض بأن أسماء الشخصيات لا أهمية لها ، ولكن الأمر خلاف ذلك ، فالحقيقة البنيوية بينت أن اسم الشخصية يسهم وبقدر ما في تحديد مدلولها بصفة خاصة و عملية بنائها بصفة عامة ، و قد قادت هذه الرؤية هامون إلى المراهنة على اسم الشخصية و وظائف هذا الاسم التي تستخدم كنقطة إرساء مرجعية كما تشير في نفس الوقت إلى أدوار مبرمجة بشكل سابق أو ذلك الأسلوب الذي يكمن في إدخال اسم تاريخي في لائحة من الأسماء الخيالية (أو العكس) " [28].

إن الواقع أثبت ان الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية و إنما عملية الاختيار تتم وفق طريقة انتقائية ، مدروسة و مخطط لها من قبل ، و يدل على ذلك أنهم" كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم العلم (زولا تردد كثيرا وهو يهيئ (مابين لويز و ذنيز كاسم للبطلة ، ويقوم النص العصـــــري (بكيت ، روب قرييه)بنقل هذه اللاستقرارية إلى النص التام الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم تغير في الديمومة ، نفس الشخصية قد

تكون تباعا امرأة أو رجل أشقر أو أسمر ، ديمومة في التحـــول (شخصيات مختلفة بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف).(29)

لا شك أن لاسم الشخصية سمات ، حددها هامون بأنها مجموعة من الإشارات المتناثرة "تحدد في جزء هام منها بالاختيارات الجمالية للكاتب ، فقد يقتصر المونولوج الغنائي أو السيرة الذاتية على جذر منسجم و محدد من الناحية النحوية (JE,ME,moi) مثلا)أما في حكاية مروية بضمير الغائب فإن السمة تتركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة و حرف البداية " (30)

وهذا الكلام يشير بدقة واضحة إلى أهمية سمات اسم الشخصية التي يمكن ان تكون "من نوع اسم العلم وذلك باعتباره سمة إما غنيا أو منسجما أو متنافرا ، أو اختزاليا وهذه التقنية الأخيرة يلجأ إليها بعض الروائيين مثل حرف k عند كافكا ، الكونت p مدام N في بعض نصوص القرن الثامن عشر ، وقد يكون غنيا في البورتريه و الوصف مرورا باسم العلم (الاسم اللقب الكنية)وكل التنويعات التلميحية والعنونة الرسمية ، التوضيح أو الرسم البياني شجرة النسب التي يلحقها زولا ببعض رواياته ."(31)

أن هذه السمات متنوعة على المستوى النحوي و الصوتي و مختلفة الأحجام و متفاوتة التركيب و هي تتوافق في غالب الأحيان مع طبيعة النوع الأدبي ، فمثلا لا يمكن أن تستخدم السيرة الذاتية ضمير الغائب "هو" على لسان السارد .كما أنه لا يمكن أن يشير الاسم إلا إلى على المكانة الاجتماعية للشخصية أو معبرا عن عنها حسب انفعالاتها أو طموحاتها أو أحلامها ، وهكذا . و ينبه هامون إلى أنه يمكن أن يحدث ان نصادف في عمل أدبي أسماء لا وجود لها في العرف الاجتماعي و التاريخي ، تصبح في هذه الحالة نوع من البياض الدلالي الفارغ ، ولكن سرعان ما سيمتلئ هذا الفراغ من خلال إشارة إلى مكانة أو مركز اجتماعي ، تكرار البدائل البورتريه ، اللازمة ، ووفق هذه الإمكانات سوف يتحدد لنا مدلول الشخصية الذي لا يتوقف فقط على هذه العناصر .

ان أسماء الشخصيات بمختلف سماتها تتطلب من الروائي و القارىء معا معرفة مسبقة بها ، و بالأخص الروائي الذي يصبح ملزم ببعض الشروط لوضع الاسم وتحديد سمته ، منها :

1–تجنب أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية .

2–تنوع دقيق عندما يخص الأمر أفراد عائلة واحدة .

3–تجنب الغرف من مادة صوتية ضئيلة .

ويبدو الأمر هنا في غاية الأهمية لأن الشخصية على ضوء هذه المعطيات ، تصبح " نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص "[32] ، بمعنى آخر ان دال الشخصية سيصبح مشكلا لنسق العمل الأدبي بأكمله كما سيصبح منتميا بالضرورة لبنيته الداخلية .و هنا يتطرق فليب هامون إلى مستوى التحليل حيث يتعين على الدارس المتبصر " إبراز الحركة السيميائية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المجاز مرورا بالرمز و النمط و التخصيص و بطبيعة الحال فإن هذا التعليل مبني حسب قيمة الشخصية ، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سندا لها على طول الحكاية ، إنها أخبار تبنى في نفس الوقت بشكل تتابعي و اختلافي أثناء القراءة كما تبنى بشـــكل استعادي "[33].

كما يفترض به أن يكون تعليله للسمة الاسمية مبني على الطرق التالية : بصرية،سمعية ، تمفصلية، صرفية.

و إذا اكتنف الغموض بعض الأسماء فوجب عليه أن يستعين ببعض الطرق التي تعينه على فهم الأسماء مثل عزل اللواحق و السوابق : أداة التعريف ، التضعيف التعبيري ، الأسماء المثمنة ثقافيا ، تفاهة الحالة العائلية " كل هذه العناصر تشتغل كإشارات تحيل على هذا المضمون الأخلاقي أو ذاك على هذا المضمون الجمالي ، الطبائعي الإيديولوجي ، المقولب (النبالة ، الوضاعة ، الدناءة "[34].

ويحيل هذا الكلام على القيمة الجمالية والفنية لاسم الشخصية الذي نتصور أنه مستمد من واقع النص وطبيعته و جغرافيته كما نتصور أنه جزء لا يتجزأ من واقع الأديب و رؤيته للعمل الأدبي.

بعد هذا العرض الموجز لمجموعة من الآراء ، يجدر بنا القول بأنها كانت متنوعة ، فهي تنتمي إلى أنواع أدبية مختلفة ، حكاية شعبية ، رواية ، مسرح ..كما عدت مجالات تطبيقها أيضا متنوعة فهناك النحو و اللسانيات و السيميائيات السردية ..

كما يمكن القول بأن أصحابها اتفقوا على عد الشخصية إشكالية لسانية ، فاهتمامهم بكيفية بناء الشخصية يؤكد على أمر واحد و هو أن الشخصية تفعل أكثر

مما هي تتكلم ، فللشخصية صفات و وظائف ، أدوار اسم ، علاقات ، وضع ما ، تصرفات ، طبائع، سلوكات ، فكل هذه السمات تشتغل بناء على ما تقوم به الشخصية من أفعال .ويكون بذلك هامون و بشهادة الكثير من النقاد يكون قد أسهم في توسيع حقل السيميائيات السردية بتقديمه دراسة متميزة و خصبة ، عدت بمثابة إضافة حقيقية لهذا المجال المعرفي.

الهوامش :

1- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، المجلس الأعلى للثقافة ،ص .106

2-حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد العربي ، المركز القافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 2000 ، ص.51

3-الطيب دبه : مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستيمولوجية) دار القصبة ، الجزائر ، دط ، 2001 ،ص .100

4-فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية ، ترجمة إبراهيم الخطيب ،الناشرون المتحدون ، الدار البيضاء ،المغرب ط1 ،1986، ص 77

5-سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي ،عمان ، الأردن ، ط1 1423 /2003، ص31.

6-فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية ،ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص .172

7-والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، ص118.

8-والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، ص.122

9- Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire, ,communication 8 ,1966 ,édition du seuil , 1981 ,p139.

10- نقلا عن حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي ، ص219. - **BOURNEUF.P161.**

11-Algirdas julien Griemas et Joseph courtes : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language ,hachette livre ,paris ,France ,1993 ,p03.

12- Ibid,p3/4

13- Ibid ,p6/7.

14 - سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية ، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا) ،ص 92

15-جمال كديك :السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي ، أعمال ملتقى السيميائية و النص الأدبي ، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار ، عنابة ، 17/15 ماي 1995 ، ص284.

Barth w.kayser, w.booth ph.hamon : poétique **du récit édition du seuil ,paris1977** p117 -16

ibid , p 119 -17

Ibid ,p126 -18

ibid , p 133 -19

ibid , p 136 -20

ibid,138/13 -21

ibid,139/140 -22

ibid , p 140. -23

Ibid ,p136. -24

Ibid,p141/142 -25

ibid , p 165. -26

ibid, p142. -27

ibid,p127. -2

ibid ,p143/144. -29

ibid. ,p142. -30

ibid , p144 -31

ibid ,p144. -32

ibid ,p147. -33

ibid , p 149 -34

شخصية اليهودي ودلالتها
قراءة في ثلاثة نصوص شعبية

الدكتـــور: عزوي امحمد
جامعـــة فرحـــات عبـــاس سطيـــف

ثلاثة نصوص مختلفة الشكل متباعدة في المضامين ظاهريا ، لكنها في كوامنها الداخلية ، وفي علاقاتها المتفاعلة تبدو أنها تسعى إلى تحقيق غاية واحدة ، هذه الغاية تشكل في ذاتها صراعا، يغوص أحيانا ويطفو في أحايين أخرى،مشكلا تناقضا إنسانيا على المستوى العام للإنسان.

الحقيقة ، أخذت شخصية اليهودي كموضوع لمجموعة من الدوال التي تحتاج إلى وقفة متأنية،من خلال استنطاق النصوص ومساءلتها عن ما تحمله هذه المضامين من دلالات رمزية ، قد تنطبق على وقائع ماضية أو آنية . والواقع قد تجمع لدي مجموعة كثيرة من النصوص القصصية الشعبية ، فلم أجد في شخصياتها أثرا لشخصية اليهودي ما عدا ثلاثة منها ، فاستوقفتني هذه النصوص الثلاثة ، فأعدت قراءتها مرات كثيرة، ة والسبب في ذلك هو أنني لما أعود إلى المتعارف عليه في الأوساط الشعبية، والذي أصبح عرفا في تقاليدها هو أن ذكر اسم اليهودي غير مستحب وكأنه رجس ، فإذا حدث ذلك أثناء الحديث فعلى المتكلم أن يعقب بعد ذكر الاسم أللعنة (ليهودي نعلو ربي أو ليهود ربي إلعنو) .

من هذا المنطلق تساءلت عن وجود هذه الشخصية في النصوص الشعبية ؟ وعن قبولها في التداول بين الجماعة الشعبية الرافضة لها؟

هذه النصوص هي : العربي واليهودي أو سلة الذبان. العجب . قاضي لحمام . وربما لها أسماء أخرى في أماكن أخرى.

العربي واليهودي ، صراع حاد بين اليهودي والعربي حول من يستطيع على مايملك منافسه ، ويفوز العربي شيوخ اليهود المخفيين عن الأحداث.

العجب ، يتفوق شاب عربي..... في تعلم أصول السحر فيدخل اليهودي في صراع معه ليمنعه من هذا العلم ، فينتصر الشاب عليه.

قاضي لحمام ، يسافر الرجل ويترك ماله وأهله أمانة عند اليهودي . فيخونه في مله ويتزوج إمرأته ويطرد أبناءه . يقاضي الرجل اليهودي فيسترجع حقه بالعدل.

فإذا عدنا إلى دلالة الشخصيتين (العربي واليهودي) فإنها تتحول من مظهرها الأفقي التي تبدو في شكلها البسيط إلى مظهرها العمودي الدال على قضايا متعددة منفتحة ، لكنها مستقطبة حول التمكن في الوجود والسيطرة على هذا الوجود. لكن السيطرة على الجود هي المحاولة الدائبة المستمرة التي تحولت إلى صفة لصيقة باليهود، (لأن في اعتقادهم أنهم شعب الله المختار وبقية الأمم لا قيمة لها عندهم)[11] وهذا معروف حتى في اسفارهم الدينية.

والشخصية المقابلة (العربي) تنسحب على كل مقاومة للبقاء، كمجموعة بشرية لها نفس الوجود، ولعل هذا التنافر بين دلالة الشخصيتين يعود إلى عهود خلت ينتقل عبر الأجيال المتنافرة في مسار التاريخ . لأن اليهود – وهذا ما جُبلوا عليه – (ما يحسبه الناس كرما ورعاية وحفاوة يعده اليهود واجبا مفروضا على غير اليهود ... لأن شعوب الأرض زعمهم مُسخرة لخدمتهم لا يمنع اليهود من الحقد عليهم والتآمر على سلامتهما والإعداد لتقويض أركانها وتخريب ديارها واغتصاب أموالها ، والبطش بحكامها وقادتها)[2]

وربما،نتيجة لخبرة الشعوب مع هؤلاء كونوا لهم صورة فضيعة اختزنت في الذاكرة الشعبية – على الأقل في المجتمع الجزائري – مما جعل ورودهم في القصص الشعبي نادرا.

فإذا وقفنا عند النص القصصي الموسوم بالعربي واليهودي[3] وتعرضنا لمدلولاتها الداخلية التي يتكئ عليها النص في مدلوله العام ، يتضح لنا أنه قائم على الصراع بين طرفين ؛ أحدهما يريد إلغاء الآخر

والصراع هنا بين حق الوجود وبين الرغبة في إلغاء هذا الوجود، حق الوجود لكافة الناس ، والحياة في أمن وسلام . والرغبة اليهودية في السيطرة على هذا الوجود بطريقة الاستيلاء الاستحواذ ثم السيطرة على كل مقومات حياة الإنسان[4] .

فتجسد هذا الوضع في المنافسة الحادة بين العربي واليهودي ، فالنص يروي أن كليهما يتمتع بثروة كبيرة ويعيشان معا في مكان واحد .

لكن اليهودي لم يستوعب أن يكون غيره مالكا للمال مقابلا له، وهذا الإحساس مبعثه الموروث الثقافي والعقائدي لليهود ، وهذا (لا لكونهم يقودهم الإله إلى الفوز المستمر لأنه شعبه المختار كما يزعمون، بل لأقليتهم وسعة ثروتهم واستحواذهم على مقاليد الحكم في العالم ، وطول باعهم في ترجيح كفة الجهة الغالبة التي يرون فيها مصالحهم)[5]

لذا تحرك اليهودي محاولا الإستلاء على العربي وأمواله ، فدعاه إلى منافسة جريئة ، الخاسر منهما يترك ماله وأهله للرابح ويخرج من مقامه .

اليهودي في هذا الوضع كما يشير النص اعتمد على حكمائه من الشيوخ ، الذين أخفاهم النص ، وهذه دلالة أخرى تبن شخصية اليهودي المزدوجة الظاهرة والباطنة. وهؤلاء الشيوخ يمثلون في الحقيقة(القوة الفاعلة والمحرك الدافع في الحركة اليهودية والتي تعمل في إذكاء نار الحقد والبغض في نفوس اليهود اتجاه المسلمين خاصة)[6] ، وهذا ما نجده في الوضع الدولي وما يجري فيه من أمور تتم كلها في الخفاء. ولعل ما قام به اتجاههم زعيم الحزب النازي في ألمانيا أد ولف هتلر لم يكن نتيجة تعصب عرقي أوديني كما يدعون ، بلة كان نتيجة الفساد الذي ألحقه اليهود بمجتمعه ، إذ يقول : (فقد أثبتت لي الأيام أن ما من عمل مخالف للأخلاق ، وما من جريمة بحق المجتمع إلا ولليهود فيها يد ، فقد امتدت أصابع الأخطبوط اليهودي إلى جميع الميادين وفرض سيطرته عليها ، وأصبح هذا التغلغل كالطعون الأسود بل أشد منه فتكا)[7].

وتأتي هذه المنافسة في الواقع لتعبر عن التحدي بين الطرفين . غير أن القاص الشعبي ، وشعورا منه بما يحيط الأمة من مخاطر وتكالب التي تحاكها الصهيونية العالمية ، وإحساسه بانهزام وإحباط يعاني منهما نفسيا ، أراد أن يوجد نوعا من الإنتصاربوسائله الخاصة، ليحقق بذلك توازنا نفسيا بين واقع معاش وواقع متخيل.

ورغم الانتصار الذي حققه العربي على خصمه إلا أنه لم يستغل الشرط الموضوع بينهما ، وذلك للحفاظ على القيم الإنسانية والروحية التي تلعب دور الحاجز للنفس الإنسانية من الخروج من إنسانيتها .

كما أن هذا التصرف أعطى بعدا آخر يتمثل في تعرية شخصية اليهودي من القيم الإنسانية بصفة عامة ، لأن القيمة (معناها أن هناك حواجز تحجز الطاقة الحيوية لتضبط منطلقاتها ، وترفعها إلى أعلى)[8] . وهذا المعنى القيمي قد انعدم عند اليهودي في النص الثالث كما سنرى فيما بعد.

وإذا كان النص الأول اعتمد على الجانب المادي لإعطاء صورة متكاملة لشخصية اليهودي القائمة على الجشع والطمع واسعي نحو التفرد بالمال وإلغاء الآخر .

فإن النص الثاني الموسوم بـــ العجب فإنه ينحى منحى آخر، ربما أشد خطرا من الأول . فالعنوان ظاهريا هو السحر ، والسحر هو العلم، وحتى في الثقافات القديمة كأنة الساحر هو العالم، فالنص يوحي أن هذا العلم أوقفه اليهودي حكرا على بني قومه لا غير ، وكل من يتجرأ ويتعلمه فمصيره الموت حسب ما ذكره النص.

ولعل أقرب حالة لنا يمثلها النص الشعبي على الرغم من قدمه هو محاولة إيران في مسعاها تَمَلُّك التكنولوجيا النووية وما تلاقيه من معارضة شديدة من الدول التي تسيطر عليها قوى صهيونية و على رأسها أمريكا و إسرائيل .

وقد يقول قائل إنني حملت النص ما لا يحتمل ، لكن تداعيات النص التأويلية ترغمنا على أن نأخذ النص بهذا المأخذ ، ثم أن النص و إن كان قديما فإنه من المعروف أن النصوص الشعبية قد تخلت عن مفهوم الزمن و خاصة الزمن الفيزيولوجي،إذ لها زمنها الخاص، و هذا الزمن

مرن نضعه حيثما ينطبق، من هنا كانت أحاث النص القديمة عبارة عن مواجهة حضارية و إلا بماذا نفسر رفض اليهودي لأي إنسان من غيرهم الحصول على علم السحر ؟ إلا أنه يمكن اعتباره أيضا الصراع القائم بين الأمم المتخلفة و الأمم المتحضرة. ونحن نعرف أن اغلب هذه الأمم ليست يهودية و لكن نفوذ اليهود قائما فيها ، فوسائل الإعلام الكبرى العالمية تسير وفق ما تخططه المنظمات و اللوبيات اليهودية.

النص لم يعط تفاصيل كثيرة إلا أنه عرض شخصية اليهودي في ومضات سريعة كلها توحي بمظهر التفرد و التفوق . مما جعل القاص الشعبي يجره إلى نهايته و ينتصر للشاب الذي تمكن من الوصول إلى علم السحر و التمكن منه ، ونلاحظ هنا تقاطعا بين النص الأول و الثاني ، في أن نهاية اليهودي كانت من المرتكزات التي يعتمد عليها في تحقيق التفوق.

و ربما هذا يعود إلى الحالة النفسية للقاص نفسه إذ أراد أن يحقق انتصارا ولو معنويا ، وهنا لا أجزم أن القاص كان واعيا تمام الوعي بما يعرضه من أحداث متتالية في النص .

ومادام النص الشعبي مجهول المكان و الزمان و المؤلف . يصعب علينا ا ن نقرر ما إذا كان المبدع الأول للنص عمد إلى وضع علاقات داله عن وعي تام أو أنه صدرت عنه من لا وعي بذلك بطريقة الوضع دون القصد.

ولكن هذا لا ينفي تداول و استعمال الدوال بين أفراد الشعب مهما كانت بسيطة كبساطة معيشتهم، وقد رافقت الدوال(مسيرة الإنسان عبر تاريخه و تطوره و حافظ طيلة هذه الفترة على جوهره الدال)[9] فدخلت ضمن حركية الفكر عندهم، هذه الحركية تتفاعل في إطار القيم المعرفية الشعبية.

وإذا انتقلنا إلى النص الثالث والذي يحمل عنوان قاضي لحمام ،سنكتشف بعض الدلالات التي تحملها شخصية اليهودي ،ويمكن أن نأخذ في التعامل مع هذا النص منحى آخر حتى تتضح أبعاده ،ويمكن تفكيك النص إلى الوحدات التالية:

الشخوص : الأب ،الأم ، الولدان ، اليهودي .

المرتكز الظاهر : المال

المرتكز المخفي : مكر اليهود

الأب يعود من رحلة البحث بدجاجة تبيض ذهبا

اليهودي : محاولة التعرف على مصدر الذهب

اكتشاف الدجاجة

المبرر للاستلاء عليها : ذهاب الأب إلى الحج

اليهودي ينصب شراكه للإقاع بالزوجة بــ :

تقديم الهدايا ــ تقديم المال ــ توالي الزيارات ــ

النتيجة : وقوع الزوجة في شباكه ؛ الزواج ــ السيطرة عليها ــ العمل على طرد الأولادــ ذبح الدجاجة ــ السيطرة على الأموال والأملاك .

لكن ما دخل اليهودي ؟ أو بالأحرى لماذا كان النص متكئا على اليهودي؟

لأن القسم الأول كان سببا مباشرا لوجود اليهودي، وإلا انتهى الأمر باكتشاف البيض الذهبي ، وعاش الزوجان وأولادهما في سعاة وهناء ,ينتهي الحلم ويعود العي إلى الوقع ، حينئذ يكون النص لم يؤد رسالته التي يجب أن تصل .هذه الرسالة فيها خلفيات حضارية وعقائدية ودينية تختفي ظلال أحداث النص.

من المعروف أن المال زينة الحياة وركيزتها ، والمال قيمة من القيم الاقتصادية التي تعطي لصاحبها قيمة اجتماعية المجتمع.

غير أن اليهود نظروا إلى المال نظرة مغايرة لناموس الحياة ، وجعلوه وسيلة للسيطرة واستغلال الناس . فمنذ أن شاهد اليهودي البيض الذهبي غشيه الطمع وركبه الجشع فقرر الوصول إليه مهما كلفه الأمر.

فالنص يقدم له مسوغين مهمين :

المسوغ الأول : غياب الزوج الذي كان عائقا أساسيا.

المسوغ الثاني : (الزوجة)المرأة ، وهي بطبيعة الحال ضعيفة لا تقاوم الإغراء .

فاستغل اليهودي هذين المسوغين أبشع استغلال ، فغياب الزوج حوله إلى موت أكيد .

تقديم الهدايا والأموال والتردد على البيت أوجد نوعا من الألفة التي تحولت بالاحتكاك إلى حب .

وبهذه الطريقة التي مارسها استطاع أن يكون الآمر الناهي في البيت ، ولكن بقيت له مشكلة تتمثل في الولدين الرابطين للماضي بالمستقبل ، أما الحاضر فهو يملك زمامه ، هذا الرابط تشده علاقة، هذه العلاقة هي الدجاجة التي ضمت الماضي في دائرة مغلقة ، وتركت المستقبل في دائرة مفتوحة ــ احتمال عودة الغائب ــ لذا قرر غلق دائرة المستقبل بذبح الدجاجة وبذلك تنفك تلك العلاقة ، ويستفرد بالزوجة .

فإذا عاودنا تركيب هذه الوحدات فإننا إلى دلالتين ، دلالة خاصة بالنص ، ودلالة عامة خارج النص .

فالأولى ، هي أن اليهودي رغم وضعه المادي الممتاز لم يحتمل رؤية آخر يملك مالا غيره وينافسه ، كما حدث في النص الأول ــ العربي واليهودي ــ لأن غرضه بالدرجة الأول هو تحطيم الأسرة التي أخذت تحتل مكانة اجتماعية بفضل بيض الدجاجة الذهبي ، وليس المال لأنه لما استولى على المرأة ومالها قام بذبح الدجاجة وهي مصدر المال ، لأنه في حقيقته يعرف أن الرجل لم يمت وسيعود بعد حين .

فإذا كان النص ظاهريا اعتمد على عامل المال ،لكن المال يأتي في الدرجة الثانية بالنسبة إليه ــ لأنه صاحب مال ــ فاعتمد على قطع الطريق أمام منافسه الجديد ليبقى متسلطا متفردا بماله الذي يُكون له سلطة اجتماعية ومالية.

والثانية يمكن أن نسقطها على أي وضع مشابه لما في النص سواء على مستوى الأحداث أوعلى مستوى المؤسسات ، كالاستعمار، أو المنظمات النقدية الدولية .

والملاحظ في جميع النصوص ــ وهي قليلة ــ التي يكون فيها اليهودي طرفا من الأطراف المتحركة داخل النص يكون الصراع فيها صراعا حضاريا أو صراعا عقائديا أو صراعا ماديا، ويأخذ صفة الديمومة من الماضي مارا بالحاضر إلى المستقبل ، وكل طرف يعمل للقضاء على الآخر ، وإن كانت الغلبة دائما في النص الشعبي للبطل الشعبي ؛ وهو تعبير عن حالات نفسية لإرضاء الناس ــ المتلقي ــ وإعادة توازنهم وجعلهم (ينظرون إلى دائما فتختفي من حولهم مهازل الحياة وعبثها ، ومآسيها ولو إلى حين قصير من الزمن)[10] هذا الزمن القصير في عمر النص يولد الانتشاء بالنصر في زمن متخيل يعكس اتجاه الزمن الواقعي ، فيخلق واقعا مغايرا داخليا يحطم فيه الواقع الخارجي ليعطي نفسا للحياة .

الهوامش:

[1]- ا محمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر ط1 -2006 ص 200

[2] - عبد الله التل . الأفعى اليهودية في معاقل الإسلام.دار الإرشاد بيروت ط1 1971- ص 27.

[3] - الراوي سويكي علي .

[4] - انظر بروتكولات حكماء صهيون (الكتاب)

[5] - عبد الحميدبن أبي زيان بن أشنهو . أصول الصهيونية ومآلها . ش و ن ت الجزائر 1974 ص 114

[6] - امحمد عزوي . القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس ص203

[7] - أدولف هتلر . كفاحي .دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت د ت ص 114

[8] - محمد قطب . دراسات في النفس الإنسانية . البلد غير معروف ط 1967 ص129

[9] - قاسم مقداد .مندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي ،جلجامش .دار السؤال دمشق ط1-1984 ص 57

10- يوسف أين قصير .حكايات وفلسفة . مطبعة شفيق .بغداد 1967ص7

الرمز والعلامة والإشارة

المفاهيم والمجالات

الدكتور : كعوان محمد
المدرسة العليا للأساتذة بقسنطينة

تعالج هذه الدراسة الخلط المفاهيمي بين المصطلحات السيميائية – الرمز والعلامة والإشارة – فالتداخل بين هذه المصطلحات في الدراسات اللسانية والسيميائية وحتى النقدية جعل الباحثين في هذه الحقول المعرفية يقعون في إشكالات جمة يصعب معها رسم حدود متباينة بين هذه المصطلحات ، إضافة إلى كون بعض الدارسين يوظفون هذه المصطلحات أحيانا من باب الترادف ، فيعبرون عن الرمز بالعلامة والإشارة أيضا، والعكس صحيح ، وسنحاول جاهدين هنا تقديم حدود موضوعية لاشتغال هذه المصطلحات في الحقلين اللساني والسيميائي موضحين بذلك أهم العلاقات التي تحكمها .

تعرف اللسانيات بكونها ذلك العلم الذي يعني باللغة مكتوبة كانت أو منطوقة قديمة أو حديثة، وذلك لأجل دراستها والبحث عن قانون عام يجمعها، وقد أدت هذه الدراسات إلى تطور حقول لسانية كثيرة، همها الوحيد: هو البحث عن القوانين والأنظمة التي تساعدنا على فهم اللغة وتطورها.

وغرضنا هنا ليس إعطاء مفهوم للسانيات أو لفرع من فروعها، بقدر محاولتنا الإفادة من أهم الآراء التي تخص العلامات اللغوية باعتبارها رموزا إشارية، وما يجعلها على اختلاف مع الرموز الأدبية والفنية ، والتي نحن بصدد دراستها، وقد عرضنا على هذا الحقل محاولين بذلك استثمار ما توصلت إليه العلوم اللسانية من طروحات قد تفيدنا في بحثنا عن أنظمة اشتغال الرمز الأدبي ، ومدى تقاطعه وانزياحه عن الوظيفة التواصلية ، التي هي الوظيفة الأساسية للغة، كما أننا أثناء إيرادنا لأهم الآراء التي تخص العلامات اللغوية والرموز اعتبرنا أن السيميائية – علم العلامات، علم الرموز– هي فرع من علم اللغة العام، وبذلك نكون قد تبنينا رأي سوسير: والذي هو بخلاف رأي رولان بارط، ولذلك سنعرض بعض الآراء دون إشارة إلى الحقل الذي تنتمي إليه.

ومادامت اللسانيات بكل فروعها هي علوم تتقصى الدقة والمنهجية العلمية وتنأى عن التعابير الأدبية، فإننا سنحاول جاهدين الوقوف عند أهم الآراء التي تناولت العلامة اللغوية باعتبارها إشارة لسانية أو رمزا.

يرى ساندرس بييرس أن العلامة حسية أو غير حسية تنقسم إلى دوال ومداليل، والبنية الدلالية العلاماتية تحتوي على أربعة عناصر هي:

1- العلامة بوصفها ممثلا ينوب أو يحل محل شيء آخر.

2- المادة المشار إليها أو الموضوع.

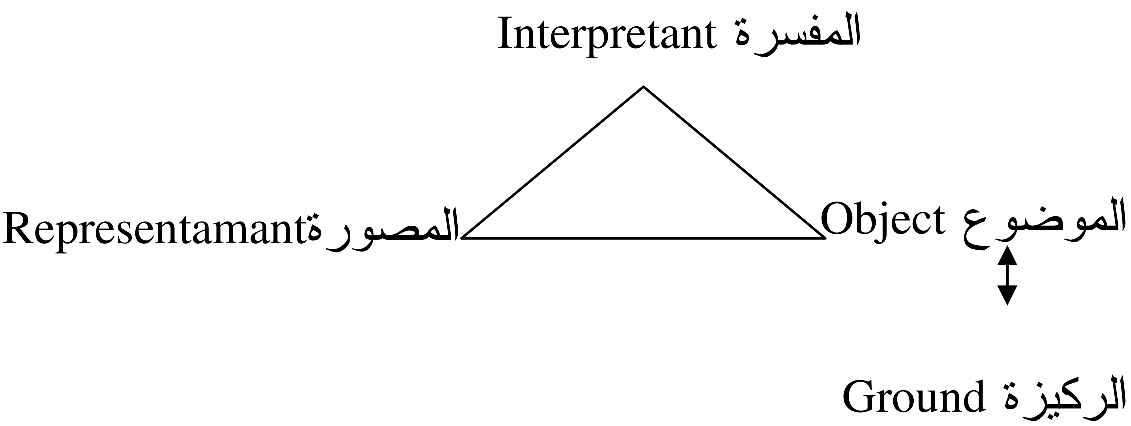
3- المحلل، أي الشخص الذي يدرك ويعي الإشارة.

4- الطريقة المحددة التي تكتمل بها العملية الإشارية (وهي التي يسميها بييـــرس: الأرضية أو الأساس)[1].

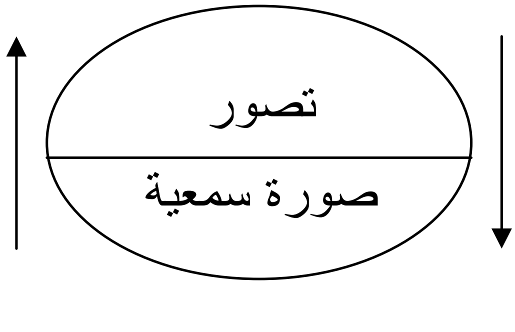
كما حاول بييرس تصنيف العلامات وذلك بغية الوصول إلى وضع نظريـــة طبيعيـــة تشمل جل العلامات الموجودة في الواقع، حيث ميز بين ثلاثة أنواع من العلامات: الرمز بالمعنى العام، والعلامة المشهدية أو الأيقونة، والدليل أو القرينة، كما أنه يعرف كلا منها استنادا إلى مفهوم المفسر، أي الأثر الذي تحدثه في السامع، فالرمز لدى بييـــرس هـــو " المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير، إذ يرى بييرس أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط "[2] ، إضافة إلى أن بييرس يعتبر الرمز بالمعنى العام**(Symbole)** " إشارة **(Signe)** أو علامة اصطلح عليها، ويقوم علـــى الطـــابع التحكمـــي بـــين الـــدال والمدلول، ولذلك هو يقابله بالإيقونة أو العلامة المشهدية، والتي هي علامة غير تحكمية الاصطلاح "[3] فالعلاقة في العلامة الإيقونية **(Icon)** ، أو ما اصـــطلح عليـــه الـــبعض بالعلامة المشهدية، أو المثل هي علاقة مشابهة، كما هو الحال في الخـــرائط والصـــور الفوتوغرافية، أما بالنسبة للدليل **(Indice)** والذي لد بدائل مصطلحية أخرى كالقرينة فإن العلاقة التي تحكمه هي علاقة سبب بنتيجة، كما في علاقة الدخان بالنار، أو سماع صوت من وراء جدار للدلالة على حياة صاحبه، أما الرمز باعتباره علامة فتتحكم في طرفيـــه علاقة عشوائية عرفية ،كما هي حال العلامة لدى سوسير.

إن الرمز لدى بييرس هو عبارة عن إشارة، وحاله كحال القرينة والإيقونة، إلا أنه يفقد خاصية الإشارة إذا لم يكن هناك مفسر، أما بالنسبة للقرينة فهي تفقد الطابع الذي يجعلها إشارة إذا لم يكن موضوعها موجودا، في حين لا تفقد هذه الميزة حتى إذا لم يوجد مفسر.

وقد تناول بييرس الإشارات اللغوية بالتعريف، حيث يقول: " العلامة أو المصورة **(Representament)** هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة ، أو ربما علامة أكثر تطورا وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة **(Interprétant)** للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا موضوعها **(Object)** وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات، بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة **(Ground)** المصورة "[4] ويمكن التمثيل لما ذهب إليه بييرس بالشكل التالي:



في حين يرى سوسير أن العلامة اللسانية " لا تربط شيئا باسم، بل تصورا بصورة سمعية، وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدافع النفسي لهذا الصوت "[5] ، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة الاعتباطية بوجهي العملة الواحدة والتي لا يمكن فصل أحد وجهيها عن الآخر لأن ذلك سيؤدي حتما إلى تفريغ العلامة من محتواها وتجريدها من قيمتها ووظيفتها باعتبارها علامة دالة ويمثل سوسير لهذه العلاقة بهذا الشكل:



وقد استعار سوسير مصطلح الدال **(Signifiant)** ليعبر به عن الصورة السمعية والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالصورة الذهنية هذه الأخيرة أطلق عليها مصطلح المدلول **(Signifié)**.

والجدير بالذكر أن سوسير لم يستخدم كلمة الرمز اللغوي " لأن الأمر يتضمن علاقة بين داله ومدلوله من وجهة نظر سوسير، ولهذا فهو لا يعد العلاقة في الرمز اللغوي علاقة اعتباطية أو تعسفية، وإنما هي علاقة سببية"[6]. وقد استخدم سوسير كلمة رمز لتعيين العلامة الألسنية، والتي يسميها بالدال، كما أنه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرمز والتي تختلف عن العلاقة في العلامة اللسانية، يقول: " إن للرمز صفة ليست هي بشكل عام اعتباطية أبدا، وهذا الرمز ليس بفارغ أيضا، إذ أن هناك بعضا من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول، ولا يمكن تبديل الميزان، وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلا"[7] ومن ثم فهو يستعمل مصطلح علامة أو إشارة.

وقد سجل علماء اللغة تردد سوسير أثناء بحثه عن تسمية للوحدة اللسانية حيث استبعد كلمة رمز، وتبنى كلمة علامة، وذلك لأنه كان يدرك جيدا أن الرمز ليس فارغا فهو يشير " إلى بقايا تعليلية تجعل من إحالة الدال على المدلول إحالة محكومة بمبدأ التعليل، في حين أن اللسان في جوهره ظاهرة اعتباطية " غير أن هذه الاعتباطية نسبية.

كما أن الرمز لا يمكن استبداله ونشر معطياته، فما اتفق عليه الناس باعتباره رمزا لشيء، كالميزان رمز العدالة، لا يمكن استبداله بأي شيء آخر[8].

والرمز بحسب سوسير بخلاف العلامة، فإذا كانت العلامة بإمكانها اكتساب دلالات متنوعة من خلال ورودها في سياقات متعددة فإن الرمز بدوره يشمل ويشير إلى سياقات ثقافية مبينة، وهذه الأخيرة كفيلة بخلق الرمز، أو نفي هذه الميزة عنه.

فالعلامات تشير إلى شيء ، أو إلى صورة ذهنية موجودة سلفا ، في حين يستمد الرمز دلالاته من ظلال العلامة.

فكما أن الغروب يشير إلى انقضاء النهار، فهو يشير أيضا انطلاقا من دلالته هذه إلى دلالة أخرى وهي الفناء، فالحياة شبيهة بالنهار والذي هو مصدر الحركة، وبزوغ نور

الفجر يشير إلى الولادة، وقد وظف الرومانسيون هذه الدلالات الرمزية لمظاهر الطبيعة في نصوصهم الشعرية، واستثمروا مواطن الإيحاء فيها حتى غدت الطبيعة لديهم بكل مظاهرها رموزا لما تخفيه الذات الإنسانية من مشاعر مرهفة ، وتعلق بالأمل ، وحنين إلى الانطلاق .

ولا نملك نحن القول بابتكار الرومنسيين لهذه الرؤية الوجودية ، لأن ذلك يرتبط بطقوس موغلة في القدم، ومن تلك الدلالات القديمة لمظاهر الطبيعة استمدت كثير من الرموز كينونتها، فالنور يشير إلى المعرفة والبياض إلى النقاء، والحمامة البيضاء إلى السلام، فالرمز من هذه الزاوية شيء محسوس له وجود في ذاته بعيدا عن أية دلالة، ومن جهة أخرى فهو مرتبط بالثقافة، أي بالمفاهيم والطقوس التي تعارف الناس عليها ، عن طريق الاتفاق والتواضع، وهذه أشياء مرتبطة بالحالات النفسية التي تنتاب الكائن البشري.

والرمز يحيل على موضوعه استنادا إلى قانون، وهذا ما ذهب إليه بييرس أيضا ، فهو ينحدر من طبيعة عامة ومجردة " إنه ينتمي إلى مقولة الثالثانية، والثالثانية في تصور [بييرس] هي مقولة الفكر والضرورة والقانون الذي يحكم الوقائع استقبالا، ومن خلال وضعه هذا فإنه لا يستند إلى حدث ولا إلى نوعيات ، أو أحاسيس لكي يوجد، بل يكتفي بالإشارة إلى القانون والضرورة التي بموجبهما يحيل شيئا ما على شيء آخر "[9].

ومن هنا أقر بييرس بأن العلاقة القائمة بين الماثول الرمزي (الإيقونة الرمزية) وموضوعها لا يستند إلى التشابه ولا إلى التجاور، بل إلى العرف الاجتماعي الذي هو قاعدة وقانون في الآن نفسه.

ولهذا يعمد الكائن البشري إلى اختيار رموزه استنادا إلى قاعدة عرفية، بعيدة كل البعد عن المنطق والاستدلال العقلي، فالإنسان يعمد إلى الرمز من أجل التعبير عن مجموعة من القيم بطريقة الإيحاء والتمثيل، فهو أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية، وذلك لأجل جعلها تجربة عامة ومشتركة بين جميع الأمم.

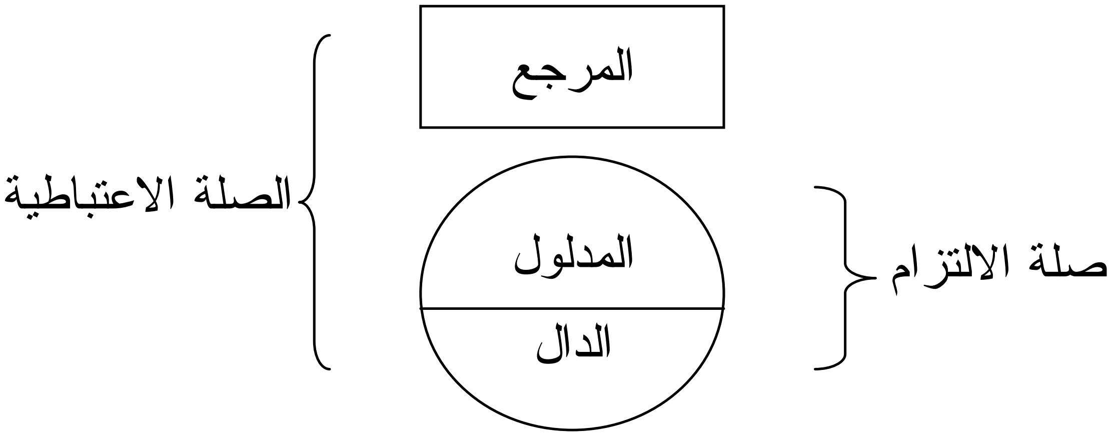
يعتقد ياكبسون أن نظرية اعتباطية الدليل اللساني " ليست لسوسير، بل نجدها عند اليونان ولاسيما أفلاطون وديموقريطس ومن بعدهما الرواقيون الذين رأوا أن الاتفاق أو الصدفة أنتجا أسماء الأشياء "[10] أما كلود ليفي شتراوس فقد فحص مبدأ الاعتباطية وقرر

" أن الرمز اللغوي إذا كان اعتباطيا مسبقا فإنه لا يظل كذلك مؤخرا... ومن هنا فإن الخاصية التعسفية للرمز اللغوي تعتبر مؤقتة، إذ أنه طالما خلق الرمز فإن ما يستثيره يصبح شيئا محددا دقيقا للبنية الطبيعية للذهن من ناحية، ولعلاقته بمجموعة الرموز الأخرى، أي علم اللغة الذي يكون نظاما متماسكا من ناحية أخرى "[11]

وقد نبه سوسير إلى خضوع الدليل للاعتباط النسبي والاعتباط المطلق باعتبار وجود كلمات في اللغة توحي بمعناها، وهي المعبر عنها في نظرية المحاكاة بكلمات المحاكية للأصوات الموجودة في الطبيعة ، ولكن حضورها في المعجم قليل جدا.

في حين يرى كل من ريتشاردز وأوقدن **(Richards et Ogden)** في كتابهما:" معنى المعنى " **(The Meaning of meaning)** الصادر سنة 1923، أن الرمز مرادف للكلمة والاسم، وقد أشارا إلى ذلك في مثلثهما الشهير، حيث جاءت هذه المصطلحات في ركن واحد **(Symbol- word- Name)** كما اعتبرا أيضا العلاقة بين الرمز وما يشير إليه علاقة سببية، وهي العلاقة نفسها التي تحكم المدلول بالشيء الخارجي، أو المشار إليه[12] ، والكلمات بالنسبة لهما ما هي سوى رموز تؤدي بها ما في أنفسنا، بل هي " رموز ناقصة لا يستطيع الإنسان أن يضبط مدلولاتها أو يحددها ، إلا ما اتصل منها بالأعلام وأسماء الأماكن، أما ما يتصل منها بالمعنويات والعواطف فإنه غير مضبوط ولا محدود... وما يزال الكتاب يبحث بحثا واسعا طريفا في صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وتكثيف الألفاظ من تحوير في استعمالاتها المختلفة عند الأدباء... ومن أجل ذلك كانوا يحرفون في مدلولاتها تحريفا واسعا حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعاني التي تختلج في نفوسهم، وهي معان أوسع من تلك الأدوات اللغوية التي اصطلحنا عليها "[13] .

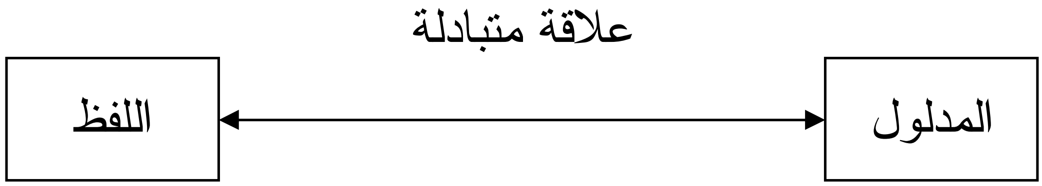
أما إميل بنفنيست **(E.Benvenist)** فيرى في مقال له بعنوان " طبيعة الرمز اللغوي " وذلك سنة 1930 بأن " العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية لتكوين الرمز فبنفنيست ينكر العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، إذ لا يقع الاعتباط بينهما، بل بين الرمز (العلامة) بحديه: الدال والمدلول من جهة، وما يشير غليه من أشياء وأفكار من جهة أخرى "، وقد أوضح إيلوار **(R.Eluerd)** ما قصده بنفنيست في الشكل التالي[14] :



وهذا الشكل يعبر عن اعتباطية العلامة اللسانية، كما أن الكلمة لا ترمز إلى الشيء ولا تصوره، فهي ليست مطابقة له، فاللغة بحسب ما ذهب إليه إيلوار في تعليقه على رأي بنفنيست لا تطابق العالم الخارجي، هذا الأخير الذي أشار إليه بمصطلح المرجع، حيث يرتبط بالعلامة اللسانية برابط عشوائي متواضع عليه.

وقد أشار إلى هذه القضية جاكبسون وذلك حينما جعل الدال مميزا للمدلول ، إذ اعتبر العلاقة بينهما ضرورية، وهو الشيء نفسه الذي ذهب إليه بنفنيست.

أما ستيفان أولمان (**S.Ullman**) فقد اختار مصطلح " اللفظ بدلا من رمز أو دال، ومدلول بدلا من فكرة أو ارتباط ذهني، واللفظ عنده هو الصيغة الخارجية للكلمة، في حين أن المدلول هو الفكرة التي يستدعيها اللفظ "[15] ، وللإشارة فإن أولمان اعتمد على مثلث ريشاردز وأوقدن في تعريفه للمعنى إلا أنه خالفهما فيما ذهبا إليه، فقد أشار إلى العلاقة المتبادلة بين اللفظ ومدلوله،باعتبار أن كل واحد منهما يستدعي الآخر ، كما أنه أهمل الجانب الثالث من المثلث وهو المرجع، وذهب إلى القول بصدد ذلك :بأن دارس اللغة لا تهمه الأشياء بقدر ما تهمه الكلمات[16] ، ويمكن التمثيل لرأي أولمان بهذا الشكل:



ومن خلال تعدد المصطلحات التي وردت بخصوص الدال والمدلول والمرجع والموجودات الخارجية، وكذلك العلاقات التي تحكم طرفي العلامة اللسانية، أو أطراف

العلامة اللسانية باعتبار مثلث ريشاردز، وكذا ثلاثية بييرس وبنفنيست، فإننا يمكن أن نعتبر المصورة والرمز عند بييرس وريشارذز على الترتيب بمثابة الدال عند سوسير واللفظ عند أولمان، أما المفسرة والفكرة فلهما المعنى نفسه لدى كل من بييرس وريشاردز، أما بنفنيست فقد جعل المرجع مقابلا للرمز، في حين نجد أولمان يساير سوسير في تسمية الركن الثاني من العلامة اللغوية بالمدلول، أما الركن الثالث من العلامة لدى بييرس فهو الموضوع، في حين يسميه ريشارذز بالمشار إليه.

أما بخصوص العلاقات التي تحكم تلك الأطراف المشكلة للعلامة اللسانية فهي مختلفة، وذلك راجع للتصور الخاص بالعملية التواصلية والتي تختلف من عالم لآخر.

إن مصطلح رمز قد ورد لدى علماء اللغة نظيرا للكلمة أو العلامة اللغوية والإشارة أو الدليل أيضا، رغم أن هذه المصطلحات متباينة في مفاهيمها ، ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى هذا الخلط المصطلحي الاعتقاد الذي مفاده أن ما أشار إليه كل من بييرس وسوسير بخصوص العلامة اللسانية هو نفسه، فإذا كان سوسير يفرق بين الإشارة والرمز فلأنه كان شديد الحرص على كون اللغة نظام من الإشارات الدالة، أما بييرس فيرى بأن اللغة نظام من الرموز.

أما في الحقل العربي فقد ترجمت تلك المصطلحات، وقد بدأ الخلط واضحا بخصوصها، حيث يذكر شرشار عبد القادر في مقال له بعنوان: " اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية " أن السبب يكمن في تعدد المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد، كما يشير إلى الاختلافات الحاصلة في ترجمة هذه المصطلحات في قوله: " **Signifiant، Symbole،Signifié Signe** " فالمصطلح الأول والثاني من الأسرة الاشتقاقية نفسها، لكن سوسير عندما تحدث عن " **Signe** " بين أنه يختلف جذريا عن " **Symbole**" فالأول اعتباطي والثاني ليس كذلك لوجود نوع من العلاقة بين الدال والمدلول، في حين أن لا علاقة في الأول، فالاضطراب أن تكون ترجمة (**Symbole**) بالرمز، وأن تترجم (**Signe**) بدليل، مما يشكل عائقا في الفهم، لأن ترجمة اللفظ بالمادة المعجمية نفسها التي اشتق منها أفضل وأصوب "[17] .

ومن ثم فالاختلاف في ترجمة المصطلح الغربي أصبح سنة لدى الدارسين العرب المعاصرين، بل إن مجرد تعدد المصطلح يعد زينة ومفخرة لديهم، فخلق بديل اصطلاحي

جديد، أو محاولة خلط بعض المفاهيم المتعارف عليها والمتفق بشأنها، يعد تجاوزا وتجديدا في هذا الحقل، ولكن المتفق بشأنه أن الرمز بخلاف الإشارة، هذا في العـرف اللغـوي، والشأن نفسه ويزيد في العرف الاصطلاحي، إذ لا وجود للتطابق التام بين المصطلحين، خاصة إذا ما كان الرمز بمفهومه الفني والأدبي الخالص.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أن اللسانيين قد اقتربوا في حالات كثيـرة أثناء مقاربتهم للرمز اللغوي من مفهوم الرمز الأدبي، وذلك راجع إلى الخلط المفهـومي والإجرائي الذي انطلقوا منه، فستيفان أولمان على سبيل الحصر يعتبـر الرمـز وسـيلة للاتصال والتفاهم بين الناس، أي أنه يقر بالوظيفة التواصلية للغة باعتبارها نظامـا مـن العلامات الدالة.

إلا أنه يشير في أحايين أخرى إلى مفاهيم جديدة للرمز حينما يعتبره شيئا ينوب عـن شيء آخر في الدلالة عليه، وذلك في قوله: " ومن الممكن أن تثير هذه الرموز خليطا من إحساسات شتى... ومن وجهة نظر أخرى أن الرموز إما طبيعيـة أو تقليديـة عرفيـة، فالرموز الطبيعية لها نوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه، ومن ذلك أن بعض الحركات الجسمية تعد وصفا للحالات العقلية التي تعكسها... وكذلك يعد الصليب رمـزا طبيعيا للمسيحية ولكن هذا ليس راجعا إلى أي مغزى تشبيهي، أو هو لم يكن في الأصل كذلك، وإنما سببه المغزى الذي تركه صلب المسيح عن طريق إيحاءاته التاريخية... "[18] .

فالإيحاء ليس سمة للعلامة اللغوية، وإنما هو سمة للرمز الأدبي، ونحن نـرى بـأن أولمان هو من بين أكثر اللسانيين إثراء لحقل اللسانيات والدلالة ، وفهما لطبيعة الرمـز الإيحائية، فهو يشير في أكثر من موضع في كتابه: "دور الكلمة في اللغـة" ، إلـى دور الاستعمال المجازي في تعدد دلالات الرمز، حيث يرى : بأن " شحنة المعنى التي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو إلى الدهشة حقا "[19] لأنها معاني إيحائية وليست معجمية، كما يضيف أيضا إلى أن هناك مصادر مألوفة من المصادر التي تثير في النفس إحساسـات خاصة بما تمدنا به من " ألوان أو ظلال معنوية إضافية ، ويتمثل هذا المصدر في قـوة الكلمات على الاستدعاء، فالملاحظ أن وقوع الكلمات في نماذج معينة من السياقات يكسبها جدا خاصا ويحيطها بملابسات تعين في الحال على استظهار البيئة التي تنتمي إليها هـذه الكلمات "[20] فالظلال المعنوية والأحاسيس التي تثيرها بعض الكلمات فينا أصلها الإيحاء

الرمزي، هذا الأخير يسيطر على جزء كبير من لغتنا اليومية، حيث تغدو لغة مجازية وظيفتها الاقتصاد في التعابير، والإيجاز من خلال التلميح فقط.

– الرمز والإشارة:

إن تداخل مفهومي الرمز والإشارة أدى بالدارسين إلى الخلط بين المصطلحين وإذا كان حقل اللسانيات أقرب إلى فرضيات العلم ، فإنه لم ينج هو أيضا من هذا التعميم المفهومي، فقد كان تعامل النقاد واللغويين مع مصطلح الرمز تعاملا سطحيا، إذ ناب عن مصطلح الإشارة في معظم بحوثهم، وقد برر صلاح فضل توظيفه للرمز نيابة عن الإشارة بقوله: " يكفي الآن أن نشير إلى أننا عندما نطلق كلمة الرمز على العلامة اللغوية، فإن هذا من قبيل تبسيط الأشياء، قبل أن نعمد إلى التصنيفات والتفريعات "[21] وهذا مسوغ مرفوض في الأعراف العلمية، لأن لكل مصطلح مجالا دلاليا مقيدا يجب أن يلتزمه ولا يحيد عنه ، فهو يدخل ضمن دائرة العلوم اللغوية، التي تشير إلى الأشياء بمصطلحات محددة ودقيقة، بعيدا عن المعاني الأساسية (المعجمية).

فإذا كانت العلاقة الكائنة بين الرمز – باعتباره إشارة لغوية – ومدلوله علاقة اعتباطية أو تعسفية، فإنه في حال الاصطلاح على خلاف ذلك، لأن المجتمع هو الذي ربط بين الطرفين لوجود علاقة ما بينهما، وهذه العلاقة قد يكون الإيحاء سببا في وجودها، وقد تكون مبررة أيضا.

يرى إرنست كاسيرر أنه ثمة فرق بين الرمز والإشارة ، إذ يعتبر الإشارة جزءا من عالم الوجود المادي، في حين يعتبر الرمز جزءا من عالم المعنى الإنساني " والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت، وكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شيء واحد معين، أما الرمز فعام الانطباق، أي يوحي بأكثر من شيء واحد ، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع "[22] .

إن هذا الرأي يبين مدى تباين اختلاف طبيعتي الرمز والإشارة، فالإشارة تنحصر في إطار محدود لا يتغير، إذ يعبر بها الفهم دون أن يلحظها باعتبارها خالية من المعنى وآلية، في حين ينفتح الرمز على فاعلية التغير والتجدد والشمول فقد تتعدد مدلولات الرمز بتعدد السياقات التي يرد فيها، وبالتالي فهو أوسع من الإشارة في التعبير والإيحاء، لذلك جعله الشعراء قناعا يختفون وراء إبهامه وتعدد مدلولاته.

كما أن الرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال إذ تلعب العوامل النفسية وسياق الموقف دورا هاما في تحديد دلالته، إضافة إلى كونه يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة والكناية، أما الإشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التوزيع ، ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تواضع عليها[23] .

كما ذهب فرويد في شرحه لطبيعة الرمز إلى حد التفريق بينه وبين الإشارة وذلك أن الإشارة " تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة بوضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، ومصدر خصب من مصادر التأويل "[24] ، لأنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالعقل الإنساني، فهو أداة ذهنية ، أو مظهر لفعالية العقل البشري، في حين الإشارات مجرد أداة أو وسيلة لخدمة الفعل، حيث تختلف الإشارات عن الرموز اختلافا جذريا لكون الإشارة تفهم متى استخدمت للدلالة على موضوع محدد، أما الرمز " فإنه يفهم متى جعلنا نتصور الفكرة التي يقدمها"[25] .

ونظرا لكون التصورات متفاوتة ومتباينة من شخص لآخر، فإن جمالية الرمز تكمن في مدى الاختلاف الذي يحدثه في عقول السامعين.

وقد ذهبت أميرة حلمي إلى القول بأن الرموز غير الفنية أو الإشارات على حد اصطلاحها هي لغة اتفاقية شأنها شأن الأعداد والأسماء، في حين تتميز الرموز الفنية " بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى والتعبير، ذلك أن العمل الفني وحدة عضوية تستمد من علاقة الرمز بمدلوله، علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج، أو بالاصطناع وإلا تحول الرمز الفني الأصيل أو العمل الفني كله على العموم إلى إشارات مصطنعة تضعف من العمل الفني ومن أصالته "[26] فالإشارات بدلالتها الوضعية المتعارف عليها تحيل على عالم الوجود المادي، أما الرمز فمرتبط بعالم المعنى الإنساني، لذلك لا يمكن أن يستبدل، لأن إحلال لفظ آخر محله يؤدي بالضرورة إلى تغير وظيفته الدلالية، فالرمز دال بطبعه، فهو ذو سمة وقيمة وظيفيتين، كما أن الرمز الفني لا يشير إلى شيء خارجه وذلك على العكس من غيره من الرموز " فالوجدان الذي يعبر عنه العمل الفني لا ينفصل عنه إذ أنه باطن في صميمه، وليس خارجا عنه "[27] .

إن ما ذهب إليه كاسيرر في تفرقته بين الرمز والإشارة هو القاعدة التي استلهمها كثير من الفلاسفة الغربيين، وعلى رأسهم سوزان لانجر.

أما في الحقل البلاغي العربي فقد كثر الحديث عن علاقة الرمز بالإشارة، ولعل ما قاله المصري عن الرمز والإيحاء يشفي تساؤلاتنا، إذ يقول عن الرمز: " فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه ، فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه ، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة أن المتكلم في باب الوحي والإشارة لا يودع كلامه شيئا يستدل عنه على ما أخفاه ، لا بطريق الرمز ولا غيره بل يوحي مراده وحيا خفيا لا يكاد يعرفه إلا أحذق الناس، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيحاء، والفرق بينه وبين الإلغاز أن الإلغاز لابد فيه ما يدل على المعمّى فيه بذكر بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره وأسمائه فهو أظهر من باب الرمز "[28].

وهذا الكلام يتعارض تماما مع المفاهيم المعاصرة للرمز، فإذا كانت الإشارة أخفى من الرمز في الدلالة، فمعنى ذلك أن الإشارة بحسب فهم (المصري) لها ليست هي نفسها الإشارة بمفهومها الاصطلاحي المتداول اليوم في حقل اللسانيات والأدب، فالإشارة انطلاقا من معناها اللغوي تشير أي تدل وتوحي، وهي بعكس الإلغاز والرمز ، لأن الدلالة فيهما متضمنة عن طريق الإيحاء.

ومن الحالات التي ورد فيها مفهوم الرمز مرادفا لمفهوم الإشارة ما جاء في القرآن الكريم في سورة آل عمران: " قال آيتك أن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا " [41/3] .

وهذا المعنى تكرر بطريقة مباشرة في القرآن في قوله تعالى: في سورة مريم:" فأشارت إليه " [29/19].

أي أومأت إليه، فالإشارة لا تحتمل معنى الرمز هنا من الناحية الاصطلاحية، إلا أنها توافقه من الناحية المعجمية.

وإن عدنا إلى نقدنا العربي القديم فإننا نلافي تداخلا كبيرا بين المفهومين، والسبب في ذلك يعود إلى الترادف الحاصل بين اللفظين في المعاجم العربية القديمة.

فقدامة بن جعفر كغيره من العرب المتقدمين يخلط بين المفهومين حيث يسقط ما للرمز من خصوصيات على الإشارة لتحل محله في الدلالة، يقول الإشارة " أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها، أو سمة تدل عليها ،كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة، فقال: هي سمة دالة "[29] .

أما ابن رشيق صاحب العمدة، فقد ربط مفهوم الإشارة بالإيجاز في قوله: "وهي في كل نوع من الكلام سمة دالة، واختصار، وتلويح، يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه "[30] .

كما أنه ذكر للإشارة أنواعا من بينها: (الرمز) ، والسر في ذلك أن ابن رشيق "لا يرى الرمز مرادفا للإشارة الحسية، كما هو الغالب على ما ورد في المعجمات، وإنما يرى أن أصله الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، وأنه استعمل حتى صار الإشارة ، أو نوعا منها، وهو الإشارة بالشفتين، خاصة على رأي الفراء، ومن أجل ذلك جعل الرمز الأدبي نوعا من أنواع الإشارة الأدبية، لا مرادفا لها، ملاحظا جانب الخفاء والغموض في ذلك النوع "[31] .

أما الجاحظ فيرى بأن الرمز أو الإشارة هما طريقان من طرق الدلالة ، لأنهما إن صحبا الكلام فإنهما يفصحان ويبينان ما يريده المتكلم، لأن حسن الإشارة باليد، أو الرأس ، من تمام حسن البيان[32] ، كما يعتبر الجاحظ أول من أطنب في الكلام عن الإشارة من أدباء العرب، وتمتاز دلالة الإشارة بما يأتي:

1- إنها سريعة قصيرة

2- إنها غير مباشرة لا تفصح عن المراد إفصاحا مباشرا لأن الإفصاح المباشر عادة لا يكون إلا بطريق الدلالة اللفظية بحسب ما تدل عليه الألفاظ من معانيها اللغوية الوضعية

3- إنها خفية، وتلك الخاصية الأخيرة نتيجة للخاصتين السابقتين فهي لسرعتها وقصرها لا يفهمها إلا من يفطن إليها، ويكون ذهنه مهيأ لها، هذا والدلالة غير المباشرة بطبيعتها أقل وضوحا من الدلالة المباشرة "[33] .

وقد وظف الجاحظ مصطلحي الإشارة والرمز توظيفا لغويا، حيث اعتبرهما مترادفين، فوظيفتهما دلالية بحته، والمغزى منهما الفصاحة والبيان، فإن كانا متلازمين مع الكلام، أدى ذلك إلى حسن البيان.

كما أشار أيضا كل من كامل المهندس ومجدي وهبة إلى الاختلاف الاصطلاحي الذي يميز الرمز عن الإشارة فالرمز يتميز بصلاحيته للاستعمال، حيث تلعب العوامل النفسية دورا في تحديد دلالته، إضافة إلى سياق الموقف الذي يؤثر هو الآخر في إكساب الرمز دلالة تستجيب لحاجة الرامز الدلالية " فهو يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيه من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض "[34] .

أما الفرق بين الإشارة والرمز فيكمن في أن " الإشارة ليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التوزيع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر مادام المجتمع قد تواضع على دلالتها "[35] غير أن الرمز والإشارة متلازمان في أغلب الأحيان، حيث يمكن الحصول على إشارة رمزية أو رمز إشاري، وقد أشار بييرس إلى هذه العلاقات حينما تطرق للعلامات باعتبارها أنظمة سيميائية.

واللغات القديمة التي اندثرت يمكن اعتبارها إشارات اصطلاحية كما هو الحال في اللغة الهيروغليفلية أو المسمارية، حيث يمكن تجميعها وتفكيكها، ومن ثم فك شفراتها، انطلاقا من معرفة جوانب الاصطلاح فيها.

ويمكننا أن نظيف في ختام هذا البحث إلى أن مفاهيم هذه المصطلحات قد تتغير بتغير الحقل المعرفي الذي تثار فيه، فقد اكتسب الرمز مفاهيم عديدة في حقول معرفية متباينة كالبلاغة وعلم النفس والرياضيات والتنجيم واللسانيات .. بل إن التصوف قد أثار قضية هي غاية في الأهمية وتتعلق بالإشارة والعبارة والرمز ، وعلاقة كل ذلك بتلقي المعارف الربانية ، وهذا شأن يحتاج إلى دراسة مستقلة أخرى .

مراجع الدراسة :

[1] - سعد البازعي, ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2000 ، ص 108.
[2]- دليل الناقد الأدبي , ص 109.
[3] - عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1980, سورية, ص 125.
[4] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية, دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص 62.
[5] - فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة, ترجمة يوسف غازي, مجيد النصر, المؤسسة الجزائرية للطباعة, الجزائر, 1986, ص 88.
[6] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية, دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم, الهامش, ص 76.
[7] - محاضرات في الألسنية العامة, ص 90, 91.
[8]- إن مبدأ التعليل الذي نحتكم إليه في مقاربتنا للرمز يبقى نسبيا ، وذلك نظرا لخضوع الرمز للثقافة المحلية ، وهذا سبب في تعدد الرموز الخاصة بمفهوم واحد ، فإذا كان اللون الأبيض رمزا للسلام ، فإننا نشير إلى السلام بغصن الزيتون أيضا ، وربما يكمن الرمز في الحمامة البيضاء في لونها فقط ، في حين هناك من يرى في الحمامة باعتبارها كائنا مسالما ، ووديعا رمزا .
[9] - سعيد بنكراد : الرمز -المجالات والدلالات - ، شبكة الأنترنيث ، موقع : www. Saidbengrad.Free. fr
[10] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية, دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم, ص 56.
[11] - مفاهيم الشعرية, ص 57.
[12] - أنظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة, عالم الكتب, القاهرة, ط$_3$, 1992, ص 54, 56.
[13] - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي, دار المعارف, ط$_{12}$, ص 242.
[14] - أنظر: أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات, دار الفكر, دمشق, سورية, دار الفكر المعاصر, بيروت, لبنان, ط$_1$ 1996, ص 289, 290.
[15] - أنظر ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللغة, ترجمة: كمال بشر, مكتبة الشباب, القاهرة, مصر, ط$_2$, 1969، ص64.
[16] - أنظر: مبادئ اللسانيات, ص 290, 291.
[17] - شرشار (عبد القادر): اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية, مجلة الموقف الأدبي, (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق, سوريا) ع 377, أيلول 2002, ص 70.
[18] - ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة, ص 27.
[19] - دور الكلمة في اللغة, ص 117.
[20] - دور الكلمة في اللغة , ص 94.
[21] - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي, مهرجان القراءة للجميع, مصر, 2003, ص 29.

[22] - أمية حمدان حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, دار الرشيد للنشر, العراق, 1981, ص 25/ 26.
[23] - ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مكتبة لبنان ، بيروت لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص181.
[24] - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب , ص 261.
[25] - الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر, ص 160.
[26]- أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال, دار النهضة العربية, 1972, ص 48/ 50.
[27] الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر, ص 211.
28 - المصري (بن أبي الأصبع) : بديع القرآن ، تح : حفني محمد شرف ، بغداد ، 1977 ، ص 321
[29] - قدامة بن جعفر : نقد الشعر, تح : كمال مصطفى ، القاهرة ، 1963 ، ص 90.
[30] - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده , ج$_1$, ص 206.
[31] - درويش الجندي, مرجع سابق ، ص 46.
[32] - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تح : عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، 1948 , ج$_1$, ص 70.
[33] - درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي, ص 41.
[34]- W.Y. Tindalle.: the literary symbol . نقلا عن محمد فتوح أحمد : الرمز في القصيدة الحديثة ، مقال بمجلة علامات في النقد ، ج34 ، مج9 ، ديسمبر 1999 , ص 181.
[35] - نفسه, ص 181.

سيمياء الإيروس
من فضاء المخيال إلى نداء الجسد

الأستاذ الدكتور:محمد صابر عبيد
كلية التربية جامعة تكريت العراق

مدخل في شعرية الجسد

لا يمكن عدّ الجسد في المنظور السوسيوثقافي ظاهرة فردية محضا بالرغم من خطورة مفهوم الذات في تجلياته الجسدانية والشعرية ، إذ يجمع كل الباحثين في هذا الميدان تقريبا على أن ((الذات هي بؤرة هذا العالم ، منها يبدأ الخلق وفيها تهمهم كلمة السرّ وإليها ينتهي تطواف العالم وعطشه . إليها تنتهي رحلة السعي والعذاب المستديم ، لا شيء يسبقها ، فهي الأصل والولادة والمنبع والمصب)) (1) ، بل هو ظاهرة اجتماعية وثقافية بقدر ما هو فردية تتمركز حول ذات بعينها تنشغل به وبقضاياه وهمومه وتطلعاته ، إذ ((إن المجتمع دائما تقريبا هو الذي ينظر إلى نفسه وينفعل من ذاته فيها بوساطة الجسد الذي يقدم له ويسمح بولادته ونموه وثقافته وبقائه وتفتحه)) (2) ، على النحو الذي يقدمه بوصفه محرّكا مركزيا لبنية المجتمع وموجها فعالا لها ، لذا فهو ((ليس فراغا حتى في طلعته / رؤيته الأولى، أو مسكونا حياديا، وإنما هو ملاء، أو مسكون بعلامات تتلبسه)) (3) ، يتكشف عن طاقة إثارة وإغواء واستدعاء عالية لا يمكن مقاومتها ،وتتكشف العلامات التي تسكنه وتتلبسه عن قدرات تكوين نصيّة هائلة لا تقف عند حد .

إن قوى الجسد هي قوى موجبة تتفتح وتنغلق (4) بصورة شبه متعاقبة ، وفي كل موجة تفتح وانغلاق تنتج علامات موجهة لتشكيل خطاب خاص يشتغل في نطاق الفرد والمجتمع معا ، وإذا ما سعينا إلى تفكيك هذا الخطاب في محاولة لتأويله وإدراك إشكاليته والتوصل بمعانيه ، فإننا بحاجة إلى مراجعة عميقة لثقافة الجسد في تاريخنا ، ولعل أول ((ما يحتاج إلى حفر ماهر وبمعاول مشحوذة هو هذا الركام الطللي من موروث متعلق بالجسد .. عاصمة الحرمان .. وربيب الزجر ، إنه أحيانا جسد لا أحد يقيم فيه .. مهجور ، وإن كان له زفير ساخن فهو استغاثة)) (5) ، نظرا لما تعرّضت له ثقافة الجسد من

تسكيت وتصميت وحجب ، تمخّض عن وعي ملوّث وضع الجسد داخل منظور أيديولوجي ملتبس .

يرتبط الجسد بالشعور ارتباطا جدليا عميقا ينقل مفهومه من شكل صنمي ذي أبعاد بصرية لافتة إلى تجربة تحقق هوية الذات وخطابها وتفسّر وجودها في الحياة ، و ((كلما ازداد الشعور كثافة فإن الجسد الذي نعانقه يزداد اتساعا ، الشعور باللانهائي : هو أن نفني جسدا في هذا الجسد ، العناق الحسي هو أوج الجسد وفناؤه ، أيضا هو تجربة فناء الذات : تفرّق الأشكال في ألف حسّ ورؤية ، سقوط في جوهر محيطي ، تبخّر الذات ، فليس هناك شكل ولا حضور : هناك الموجة التي تلدنا ، السباحة في سهول الليل)) (6).

يتمخض عناق الجسد والشعور عن إنتاج نص ينفصل فيه الجسد عن الذات ويتموضع حول أفكاره ورؤاه الخاصة على نحو ينتج لذّته ، تلك اللذّة النصيّة التي تمثل اللحظة التي يتبع فيها الجسد أفكاره الخاصة ، لأن أفكار الجسد ليست هي أفكار الذات التي يحملها(7).

من هنا تتشكل لغة الجسد النصية وتفيض شعريته حين يتم تمثيله شعريا ، إذ تندفع ((الفاعلية الجسدية لتتماهى مع الفاعلية اللغوية الشعرية للتوصل بالنص إلى تحريك الجسد تحريكا شعريا ، مستفيدا في ذلك من كل إمكانات الجسد الشعرية وإمكانات الشعر الجسدية)) (8) ، نحو تطوير إشكالية العلاقة بينهما بحيث ينتقل ((الجسد في اشتغاله الشعري من كونه علامة ذات دلالة فاعلة باتجاه سيميائي معين إلى مرحلة تأسيس بلاغته في الخطاب)) (9) واكتساب شعريته الخاصة في المظهر النصي المجسّد .

عنف المخيال وضراوة اللغة

يستقي الصوت الشعري خصائصه وميزاته الجوهرية ويكتشف هويته من خلال طبيعة البنية الإشكالية التي تُظهرها الذات الشاعرة ، وهي تتشكل استنادا إلى مقومات كثيفة وغزيرة وزاخرة بالمعطيات والأسباب والرؤى والأفكار والقيم والرموز والدلالات .

وتبرز كيفية الصوت الشعري وعمق اتصاله بتجربة الذات الشاعرة في الحياة واللغة ودرجة إيمانه بها وقدرته على تمثيلها شعريا ، على النحو الذي يشدّ من أزر الصوت وينقله إلى مرحلة التمثيل الإجرائي النوعي للذات بحيث يمتزج بها ويعبّر عن فضائها بحرية ورحابة وأصالة ، ويستعير إيقاعها ليخوض في مياه التجربة متجها إلى خصوصيته وفرادته واستقلاله .

صوت الشاعر فايز خضور من الأصوات الخاصة والمميزة في تجربة الشعرية العربية الحديثة بالرغم من أنه يتردد أحيانا بين أصوات شعرية أخرى ، لكنه ما يلبث أن يعود إلى ذاته الشاعرة لينهل منها إيقاعه المستقل الذي لا يعبأ كثيرا إذا ما تعالق مع إيقاعات مجاورة ، لأنه سيؤول في النهاية إلى عزف لحنه الخاص المستمد من إيقاعه الخاص .

المخيال الشعري للشاعر مخيال نوعي يحتشد بالقسوة والتوتر والمرارة ، ويغذّي كلمته الشعرية بمزيد من القسوة والتحدي ، على النحو الذي يجعل خطابه الشعري خطابا حادا على الدوام لا يهدأ ولا يستقر حتى في أكثر حالاته رومانسية وعاطفية ووجدانية ، ويستند هذا المخيال إلى ذاكرة ضارية مشتعلة بالتجربة،تضع ذكرياتها باستمرار في مرجل يغلي لذلك فهي لا تنسى شيئا .

وتتحول بين يدي صوته إلى عين شعرية قاسية الرؤية وشديدة الانتباه والملاحظة ، وعميقة في شراستها النقدية التي تتجاوز الخطوط الحمر ، لا تعبأ بشيء ولا تحب أن تتوقف عند حد .

وينهض صوته الشعري أيضا على حلم جاد يقع تحت سطوة الوعي وهيمنته واشتراطات ، وينعكس على لغته الشعرية بأنساق تعبيرية تمتاز بالتوتر والشحن والتقييد ، ليجعلها لغة ضارية ومتوقدة يشعر المتلقي بوهجها اللافح ويتلمّس حرارتها الكاوية منذ الملامسة الأولى لعملية التلقي والقراءة .

تمتاز صورةُ الشعرية استنادا إلى كل هذه المعطيات بالعفوية المطلقة أحيانا مع الصناعة الشديدة المهارة أحيانا أخرى ، وهو ما جعل صوته الشعري إشكاليا على نحو ما .

في مجال التجربة الإيروسية لصوته الشعري فإن خطابه يسلّط ضغطا مباشرا وقويا على الجسد ويحمّله إيقاعا ذا صوت عالٍ ـــ صارخ أحيانا ـــ غير متردد ، ضارب في التمرد والرفض ، ومستجيب لخلفيات هذا الضغط ومرجعياته على النحو الذي يتحول فيه إلى جسد ثرثار لا يصمت ، ومتحرك لا يهدأ ، ورافض لا يقبل ، وشرس لا يهادن .

تتحوّل هذه الهيمنة إلى طغيان يوجّه الصوت في الكثير من الأحيان باتجاه واحد ، بحيث لا يسمح دائما بتمييز حلقات التطور النوعي في التجربة ويضعها في إطار متشابه يستجيب للتماثل أكثر مما يستجيب للاختلاف .

القصيدة التي وجدنا أنها تمثل خصوصية الصوت الشعري الإيروسي عند فايز خضور هي قصيدة ((شهوة للمطر)) (10) ، وهي قصيدة تستقر فيها تجربة الشاعر ((المطرية

)) وتأخذ من دال ((المطر)) كل عمقه ومضمونه الإيروسي المتلبث قي ذاكـرة الـدال وتاريخه وأسطوريته ، ومن ثم تضاعف من طاقتها الإيروسية بإسـنادها إلـى الفضـاء المفتوح لـ ((شهوة)) التي تمثل خلاصة الحلم الإيروسي في الاستجابة لنداء الجسد .

القصيدة ((شهوة للمطر)) تتألف من طبقات تضمّ في حدودها المتعاقبة تعاقبا عموديا وأفقيا في أرض المتن خارطةَ التفاصيل والجزئيات الداخلية ، التي تتمظهر فيها ((الشهوة)) وهي تحفز دال ((المطر)) بدلالاتها هي على التشكل داخل الأصـوات والمفـردات والجمل والصور والإيقاعات ، في أعماق مزيج شعري ينتهي إلى بناء الملامح الأساسية للصوت الإيروسي ، على نحو يفيد إفادة كبيرة وواسعة من كل ما هو متـاح مـن رؤى وآليات وخصائص تدفع باتجاه استقلاليته وفرادته .

المرجعيات الشعرية للدال العنواني

تفيض عتبة عنوان قصيدة ((شهوة للمطر)) على شعرية الصوت الإيروسي عن فايز خضور لتتصل مرجعياً بشعرية دوال عنوانية أخرى سابقة عليـه فـي ((ديـوان فـايز خضور)) (11) ، تستخدم دال ((المطر)) بمعطياته الرمزية والأسطورية والسيميائية من أجل افتتاح مديات شعرية واسعة وإطلاق أصوات شعرية متنوعة يقف الصوت الإيروسي في مقدمتها .

وإذا ما استرجعنا أفضية هذه المرجعيات لرصد تجليات الصوت الإيروسي في مدياتها الشعرية فسنحصل على أرضية صالحة للنظر المعمق في الكون الشعري لقصيدة ((شهوة للمطر)) ، بطمأنينة مستندة إلى ذاكرة (مطرية) تنحو بالصوت الشعري نحوا إيروسيا واضحا ، يسهل عملية الاستنطاق والفحص والقراءة والتأويل فيما يخص القصيدة المنتخبة بوصفها ((الموئل)) الذي تستقر فيه التجربة ((المطرية)) الشعرية عند الشاعر بدلالتها الإيروسية ، على النحو الذي تعبّر فيه عن ذاتها وذوات شعرية سبقتها في تجربة الديوان .

القصيدة الأولى التي يحظى دالها العنواني بمفردة المطر هي قصيدة ((أصابع المطر)) (12) التي تثير منذ عتبة عنوانها فضاء إيروسيا واضحا يتجلّى في المتن بصور مختلفة ، مغلّفة بأغلفة رمزية شفافة لكنها معبّرة عن خصوصية هذا الفضاء وحرارته وتدفقه :

سخيّة أصابع المطر .
ومقلتي غواية يعنكبُ الضلال في رموشها .
صرختُ حين خيّم الفراغ ،
ومُزّقت قوافل الصدى ..
فلم تجبْ أصابع المطر ،
وبللت حواجب المدى ..
ولوعة الأسى .
تخيّط الشفاهَ لوعةُ الأسى ..
كم اشتهيت لو وهبتها (..)
من السنابل الخواء لو وهبتها .. !!

وفي قصيدة ((الميلاد والمطر)) (13) يأخذ الفضاء الإيروسي شكلا كونيا أسطوريا من خلال تجربة الذات الشعرية والمصغّرة والملخّصة في صوت يتطلّع إلى إشباع الرغبة والاستجابة لنداء الجسد :

ألصلصُ من كوّة الكوخ أسأل غيم الخريف المهاجر زخّ المطر ..
فيا ريح كفّي ولو مرّة عن ضلوع الدوالي .
تخشّب نسغُ العساليج ــ يا بيدر الجهد ــ جُمّد دمع الحنين ..
ببالي .. ..
وتبقى النواقيسُ تزرع صدر المدى بالمسرّة ..!!

يأخذ الصوت الإيروسي مدى أكثر ذاتوية وتمركزا في قصيدة ((قرنفلة للمطر القادم خلسة)) (14) على النحو الذي يتبلور فيه الصوت على شكل تجربة حيّة نابضة بالحركة والفعل والصيرورة ، وقد تحوّل نداء الجسد الموازي لفضاء المخيال إلى حال شعرية تتدفق فيها الدوال في مشاهد إيروسية عاصفة :

إنها تمطر الآن ، ألمحُ جثة أرضٍ ، تفككك أزرار قمصانها : عروةً عروةً ،

تتعرّى ، وتمنح للبرد قنبلتي صدرها . من ترى داهم الكون ؟ !
من فجّرَ الكونَ .؟!. منْ .... إنها تمطر الآن . حاولت أركضُ
" بيت نزوحي بعيد " ، تباطأت ، قلت أهرول . ؟! . " حرَّ دمي
هاجسٌ بَلَبَلَ الحلمَ ." . قبحُ الأزقة ،قلت أفقدني البتّ " حرَّ دمي
هاجسُ ، هاجسٌ لحَّ . لحَّ . ألحَّ .. " استفقتُ ، تبللتُ ، كدتُ
أضيعُ مع الدمع ، أشردُ ، كدتُ أُهللُ للغيث ." حرَّ دمي هاجسٌ
هدّدَ الجسد المستجيرَ من الفيض بالفيض " .

وينعكس الصوت انعكاسا ارتداديا حين يخفق دال ((المطر)) في التحقــق والهطــول والإرواء في قصيدة ((أخ .. من غيمة لم تمطر)) (15) ، فتتحول الروح الاقتحامية في الصوت إلى روح متوسلة راغبة في ضخّ أدوات الجسد بالمرونة والطراوة والنداوة والماء :

أيهذا النهار .
خذْ ــ ولو هبةً ــ قطرة من دمي ..
خذْ ــ ولو قيل : نهبا ــ ثمالة ليل طويل يحرّضني ، ويلوّن بالفحم أوردتي ..!!
أيهذا النهار ..
كن ــ برغم الجنازات ــ كن لغتي ..!!
يا يدي ، رفرفي بيرقا ، في المساءات ، رغم الحصار .!!
رفرفي بيرقا داميا فوق مستنقع اليأس .
كفّاي تواقتان إلى الرفض والصلبِ .
تواقتان إلى فرح مقبل ،
من توجّع طفل ومن جوع طفلة ..

في قصيدة ((المطر الأسود)) (16) ينعطف أداء الدال الشعري ((المطر)) إلى فضاء سياسي مؤدلج يسعى فيه الصوت الشعري إلى تعرية الواقع السياسي وفضحه وتشــريح

جسده ، إذ يظل البعد الإيروسي ــ حتى في هذا الفضاء ــ ماثلا بالرغم من تغيّر الهدف :

مطر أسود الروح ، ينتهك العشب والشمسَ : " شرّفنا " في عباءة ضيفٍ
وحامَ . وخلّع مصراع هدأتنا ، بانفجار هداياهُ ، " يا آنُ "
هلاّ تطلّعتَ . ؟ ! نرجوك بعض التفات عطوف ، إلى غضبِ
الأرض.شابت على حِضننا غُرّة الورد من فاحش الذبح.يا آنُ
شيّخَ نسل البنفسج قهرا وما شاخت الأسلحة .. !!
بيرق خافق في فم الحوتِ ، لاحَ على الأفق ، يطوي السحيق البعيد . ؟ !
أم تُرى تلك خارطة للوجود الجديد . ؟ !

ويتجلى دال ((المطر)) بصورة لغوية أخرى من صورهِ في قصيدة ((عشر زخّات ربيعية)) (17) ، إذ يدخل في نطاق إيروسي أكثر خصوصية يتمظهر في كل دوال عتبة العنوان ((عشر / زخّات / ربيعية)) ، ويتفتح الجسد في المتن النصي تفتحا بارزا خارقا للستار والحجاب عبر كشف فعلي يتحول فيه الصوت إلى ممارسة جافة ، ويخضع فيه النداء الجسدي لاستجابة قصوى تتمثل الرؤى الرمزية في عتبة العنوان تمثّلا شبه كامل ، وتمنحها تحققا زمنيا :

مقلتان . فمٌ عنقٌ حلمةٌ حلمةٌ .. سرّةُ ..
ربوةٌ عرّشت صدرها قبّةٌ :
ظللت نهجَ نبعِ النعيم السخيّ الحميم ..!!
أيُّ حلمٍ تهدَّدَ نومَ القمر .؟!
" أنت روحي " توافيكَ في ظلمةِ القفرِ .
تنعشُ أصداؤها ظمأ العمرِ .
تمسحُ عن وجنتيكَ رمادَ الجحيم ..!!
أيها المتوسد زنديكَ .
هذا " كتابكَ " ينشقُّ جفناه : هدباً فهدباً .

وفاصلةً إثر فاصلة ، تفتحُ الضفتان سوارَهما :
ها هما الآن مفترّتان ، وممتنّتان لوقع أريج الرنيم ..!!
" **إنها نحنحات المطر .. .. ..** " **!!**

تعمل كل هذه المرجعيات الشعرية للدال العنواني على إعداد الفضاء وتهيأتــه لــدخول قصيدة ((شهوة للمطر)) المجال الشعري الإيروسي دخولا ساخنا ، وتزوّدها بالمــديات السيميائية والرمزية والأسطورية المطلوبة لتحقيق أهداف الصوت الشــعري الإيروســي الذي يعتمل في داخلها ، ويحرّك حيواتها ، ويثير رؤاها ، ويعزز مقولتها .

التجلّي الإيروسي في شعرية التفاصيل

تنفتح المظلة العنوانية لقصيدة ((شهوة للمطر)) على شــبكة تفاصــيل تتضــمن التجربة الإيروسية في عمقها وباطنيتها ، إذ تتجلّى تجليا واضحا ودالا في كل طبقة مــن طبقاتها على النحو الذي يؤلف شعريتها ،

ويأتي التصريح بدال التفاصيل منذ الانطلاقة الشعرية الأولى للطبقة الاســتهلالية مــن طبقات المتن النصي :

للتفاصيل نكهة توت البراري :
ألذّ وأعذب ،
من شهقة الطهر في توبة الطفلة المخطئة .. !!

ينفتح المتن النصّي منذ إشراقته الاستهلالية الأولى على دال ((التفاصيل)) ، وهو دال حاوٍ للمفردات الأساسية المكوّنة للتركيب الكلي ، ويمثل طبقة ثانية لواجهة التركيب تحيط بالمضمون والهوية وشبكة الوحدات الجزئية التي تعطي بمجموعها المعنى والقيمة وتحدد شكل الخطاب والتركيب الكلي وتفرز مقولته الجوهرية .

وإذ يفتح الراوي الشعري صفحة ((التفاصيل)) عبر حرف الجر ((اللام)) فإنه يسمح لعين القراءة أن تطلّ على الفضاء الباطني لعالم التفاصيل ، وتتلقــى أشــكاله المتعــددة ومعانيه الملوّنة وتتعرّف إلى حدوده الداخلية وأجوائه وحساسيته وعلاقاته .

تتكشف رواية الراوي الشعري ــ بعد مجاوزة عتبة الدال ((التفاصيل)) ــ عن صورة حسيّة ذوق ــ شميّة تؤلف إطارَها العام مفردةُ ((نكهة)) ، وهي تكتنز دلالة خاصة تتردد ملامحها بين فضاء المخيال ونداء الجسد ، وتثير حساسية نوعية تستمد شكلها وقوّة تأثيرها من طبيعة المثير المنتج لها ((توت البراري)) ، و ((توت البراري)) يحتفظ بشكل كمثري ولون شديد الخصوصية والإثارة وطعم منتج لنكهة فريدة .

ولا يمكن في إطار تشكّل الدلالة هنا إغفال البعد الإيقاعي ــ الصوتي والبعد الزمكاني لمفردة ((البراري)) ، في قدرتها على شحن مفردة ((التوت)) بطاقة تجلٍ استثنائية تضاعف من قدرتها على الإثارة واستفزاز المكامن الحسيّة الصافية والنقيّة والرعوية الوحشية في فضاء الصورة .

إلا أن الراوي الشعري لا يتوقف بعرض الصورة الشعرية عند حدود الاستكمال التقليدي لمقوماتها الفنية والتشكيلية ، بل يستمر بفتحها على آفاق صورية جديدة من خلال نشر الصورة على مساحة أوسع وأعمق حين ينقلها إلى حالة من الموازنة التفضيلية بوساطة آلتي التفضيل ((ألذّ / و / أعذب)) ، حيث تشتغلان في مساحتين منتقيتين بعناية شديدة ((اللذّة / العذوبة)) تناسبان الوضع الشعري الذي وصلت إليه الصورة ، وتسهمان إسهاما فاعلا في إرساء الدعائم الإيروسية لصوت الشاعر ، لا سيما وأن الصورة الشعرية اللاحقة التي خضعت للموازنة التفضيلية وقصّرت ــ نسبة إلى ذلك ــ في الارتفاع إلى قيمة الصورة الأولى المفضّلة عليها تنخرط في السياق الإيروسي ذاته وتوسّع من دائرته وتلحق به قوى عمل جديدة .

إذ إن كثافة الدوال التي تحيل على فضاء إيروسي تدلل على احتشاد الصورة بهذا المناخ ((شهقة / الطهر / توبة / المخطئة)) ، حتى وإن أخذت بعدا إشكاليا في التراجع عن حدود الفعل الإيروسي والانقلاب عليه لصالح قيم أخرى مناهضة وحاجبة ، لأن الإيحاء بالعلامات المشتغلة في ما قبل تكوّن الصورة الشعرية إجرائيا تذهب إلى منطقة التشكّل الإيروسي للصوت ، وهو ما يعمّق الرؤية البصرية في ((التفاصيل)) بانتشارها على الحدود كافة وإبصار أدق الجزئيات في اتصالها وانفصالها ، وفي توافقها وتضادها ، من أجل إدراك مقولتها التشكيلية الجوهرية .

إن عرض الصورة ((الإخباري)) من طرف الراوي الشعري ليس عرضا بريئا يكتفي بمهمة التقديم ، بل يتجاوز ذلك ليوجّه نظر التلقي نحو ثبات مفردات تشكيل الصورة في

ظل غياب المنظومة الفعلية للتدقيق في شكل المقولة التي يسعى إلى إنجازها ، والتـذكير الدائم ــ من وحي كوكبة الدوال ــ بالفضاء الإيروسي الغزير لعتبة العنـوان ((شـهوة للمطر)) ، وكأنه مظلة ((سماوية)) لا يمكن تلقي ((التفاصيل)) المنتشرة على جسـد المتن النصّي من دون تشغيل إحساس دائم بتساقط شهوة المطر على أرض التفاصيل في المتن .

الطبقة الثانية من طبقات ((التفاصيل)) تعمل في مساق آخر تتحدر من مظلّة العنوان هي طبقة ((الحزن)) ، وللحزن صلة وثيقة بـ ((المطر)) ، وهي صلة إيروسية فـي سياق معين من سياقاتها تدفع الجسد إلى التمركز حول ذاته ، على النحو الذي يلهب خياله الإيروسي ويحرّك شهواته لتحقيق انسجام وتلاؤم مع الإيقاع الضارب للمطـر والإيقـاع الهامس للحزن :

للتفاصيل شجو بديع ، يكحّل أرصفة القلب ،
نمنمةً من حنان ، وهمهمةً ،
توصل السرّ حتى حدود اللهاة .
وترتدّ مكظومةَ الجرس ، مخنوقة في سواقي الرئة .. !!

فـ ((شجو / بديع)) يُخرج الحزن من نسقه المأساوي ــ السلبي ويحيله على نظام آخر من الجدّة والجمال يناهض ويخالف المضمون النسقي التقليدي له ، فالصـفة ((بـديع)) تحوّل الحزن إلى شكل ربيعي من أشكال الطبيعة وتُدخله في منظومة عمل جديدة ومناخ فعلي جديد ، إذ ما يلبث أن يتدخّل في الفضاء الداخلي العميق للجسد مستجيبا لندائه بالفعل ((يكحّل)) وهو يتجه إلى مساحة عمل مكانية غير مساحته ((أرصفة القلب)) .

فالفعل أساسا يشتغل في منطقة ((العين)) وهي الآلة البصرية التي توجّه حركة الجسد وتنقل إليه المصوّرات والمشاهد ، وهي المصدر الأول من مصادر الإثارة الإيروسية التي يتلقاها الجسد من الخارج ، لكنه انتقل هنا إلى ((أرصفة القلب)) على النحو الذي يوجّه القراءة نحو مساقين .

الأول التعامل مع ((أرصفة القلب)) بوصفها العين الداخلية للجسد ، وبذلك نحصـل على صورة مدعمة بالتبرير لعمل الفعل ((يكحّل)) ، والثاني إن الفعل انزاح عن نسـق

عمله التقليدي وانفتح على رؤية عمل أخرى يتجاوز فيها فعل التجميل والإثارة والتوسيع المخصوص بـ ((العين)) ، ويتقدم في فضاء سيميائي يحوّل المكانية الباطنية في ((أرصفة القلب)) إلى أداة شعرية جسدانية للقيام بمهمة تشكيل مختلفة .

تتحدد مهمة التشكيل المختلفة من خلال حالين شعريتين تشتغلان اشتغالا صوتيا خاصا في فضاء تحريك الخيال الإيروسي ودفعه إلى مساحة الصورة وميدان المشهد .

الأولى ((نمنمة)) ذات التعاشق الصوتي المتلاحق والمتداخل والمرصوص بين صوتي ((النون والميم)) وهي تتجه بإيقاعها لملامسة ((الأذن)) ملامسة رقيقة ومثيرة ، ، تأخذ بعدا عاطفيا ووجدانيا ضافيا عبر استكشاف هويتها ومضمونها الحسي ((من حنان)) .

والثانية ((همهمة)) ذات التعاشق الصوتي المتلاحق بالطريقة ذاتها بين صوتي ((الهاء والميم)) وهي تتجه اتجاها أكثر حساسية بإيقاعها المثير للإيحاء بلغة جسدانية تقارب الأذن أيضا .

بعد تشكّل الحالين هذا التشكّل الصوتي – الإيقاعي المقترن بإثارة أجواء الخيال الإيروسي ينفتح مسارهما الفعلي على نوع من الحراك الدرامي في الباطنية العميقة للجسد ، ويمثل بآليات التقدم والوصول في حدود الفعل ((توصل)) الذي يحمل ((السرّ)) بوصفه كيانا محجوبا وعميق الدلالة يتضمن ويحتوي لغز الجسد وإشكاله الإيروسي ، ويمضي به قدما ((حتى حدود اللهاة)) ، حيث يتكشف دال ((السرّ)) عن اقتراح مدلولي ينتظم في سياق أسئلة الجسد ونماذجه اللذّوية المتعددة التي تنبثق من منطقة ((اللهاة)) وهي آلة تعبير جسدانية عن حركة الفعل الإيروسي .

إلا أن انعكاس الفعل ((توصل)) إلى فعل الارتداد المعطوف عليه ((ويرتدّ)) يحقق من جهة درامية الحراك الفعلي ويستكمل صورته ، ويوحي من جهة أخرى بأزمة الجسد في التلاؤم مع الخيال الإيروسي المثار في فشل الإيقاع وعدم قدرته على فتح بوابة الجسد ((مكظومة الجرس)) ، وانحسار الصوت الإيروسي المرتدّ إلى أقصى درجات الضيق وانعدام الفاعلية والهزيمة والموت ((مخنوقة في سواقي الرئة .. !!)) .

تعبّر الطبقة الثانية عن جولة جديدة تتجلى فيها رمزية عتبة العنوان ((شهوة للمطر)) في شكل آخر ((للتفاصيل)) وحكاية أخرى من حكاياته ، داخل صورة باطنية من صور الجسد ذات حراك فعلي شديد التعبيرية والانضباط ، مقتصد في حركته الدرامية وهو

يشحن الصور بطاقة شعرية مركزة تكسو الدوال والجزئيات والتفاصيل بخيال إيروسي مكثّف ينتظم في مساق الجسد ويستجيب لاشتراطاته المكانية ــ النوعية .

في الطبقة الثالثة من طبقات التجلّي الباطني تتردد صورة الذات الشاعرة الراوية بين الأنا الحاضرة بتموجاتها الأنوية اللسانية ، والــ ((هو)) الذي يمثل ((أنا)) منفصلة عن الذات انفصالا رمزيا يتيح لها فرصة التمعّن في خصوصية التجربة الداخلية بشيء ما من الحياد ، فضلا على التصريح بالشأن الإيروسي برحابة أكبر :

آه ،كم يبهجه ــ بعد نزهته الغجرية بين حناياكِ ــ لو كوّر الأحرفَ
المدهشات ، فراخَ ((كنار)) تقيّل آمنةً في ظلال أساميكِ
لولا التخوّف منكِ ، وخوف لهوف عليكِ ، حيال توسّل عينيكِ
في حرمة الجهر .. .. ها هي نار اللغات تغاويه
يُعرض عنها ، ويتركها مطفأة .. !!

إن النفثة العميقة الخارجة من باطنية التفاصيل الداخلية ((آه)) هي تعبير ذاتي صرف عن استلهام صورة التجربة من الذاكرة واستدعائها إلى راهن المشهد الشعري لتقويمها وروايتها وتنصيصها شعريا ، إلا أن دخول ضمير الغائب في السياق التعبيري بعد ذلك مباشرة ((كم يبهجه)) يحوّل الذات الشاعرة المتمركزة في ((آه)) إلى راوٍ خارجي ــ إطاري ، ولتنـمج الذاتية لندماجا شعريا بالضـير الغائب الذي يحيل عليه ضـير ((الهاء)) في ((يبهجه)) ، بحيث يشترك الراوي الشعري ((كلي العلم)) والمروي عنه الغائب ((هو)) في تأليف صورة الأنا الشاعرة / الذات الشاعرة المتوزعة بينهما .

يتنكب الراوي عملية بسط الرواية الشعرية أمام مروي له أنثوي ((حناياكِ / أساميكِ / منكِ / عليكِ / عينيكِ)) ، يتلقى عبر تفاصيل المروي الشعري وجهة نظر الآخر / الغائب بلسان الراوي ، وكم يظهر هذا اللسان حميما ودافئا على نحو يشير إشارة عميقة إلى انبثاق اللسانين من بؤرة الأنا الشاعرة ذاتها .

لا شك في أن الصورة الشعرية التي تحتوي هذه الطبقة الباطنية الخاصة لتجربة القصيدة الإيروسية تحتفل بشبكة اللقطات التي تتوهج على شكل إضاءات صورية تلمع وتبرق في فضاء اللوحة الصورية ، وتشير بمكوناتها وألوانها وإيحاءاتها وعلاماتها إلى

فضاء إيروسي تؤسسه ما أنجزته التجربة الإيروسية المصوّرة في الجملة الاعتراضية ((ـ بعد نزهته الغجرية بين حناياك ـ)) ، زائدا الحلم المتمنّى في ما بعد ((لو)) الذي ظل عالقا في سماء الصورة بوصفه نقصا / عجزا ، في إجرائية التجربة ، على نحو يديم التواصل ((الرغبوي)) في فضاء المخيال من أجل إشباع مقبل لنداء الجسد في تجربة قادمة .

وتشكّل الانبثاقات الصورية المتمناة ((لو كوّر الأحرف المدهشات / فراخ كنار / تقيّل آمنة / في ظلال أساميك)) حلما إيروسيا ظاهرا / باطنا في كل هذه الدوال ، إلا أن تفادي حصولها كان حسب التبرير الشعري المصرّح به ((لولا التخوف منك / وخوف لهوف عليك / حيال توسّل عينيك)) ، وهو تبرير يتموج أيضا في فضاء التشكل الإيروسي للدوال واللقطات والإشارات التي تمزج الإيروسي بالعاطفي والجسدي بالروحي .

تمتد الصورة إلى مسار إيروسي آخر يتمثّل بجملة ((في حرمة النهر .. ..)) ويعبّر عن فضاء إغواء خارجي يدعوه لاستكمال نقص التجربة الإيروسية في مكان آخر ((ها هي نار اللغات تغاويه)) ، إلا أن انتماءه العاطفي والروحي إلى فضاء تجربته الخاصة يجعله ((يعرض عنها / ويتركها مظفأة)) ، إذ إن الإعراض عنها وتركها مطفأة يمثل معادلا موضوعيا للإقبال ((الحلمي)) على تجربته الخاصة والاحتفاظ بتوهجها ((ضوءا واشتعالا)) .

ينطلق الفعل في الطبقة الرابعة الموصولة بما قبلها ـ زمنيا ـ من منطقة الذاكرة حيث تقيم التجربة المنجزة إلى منطقة الراهن ، حيث يتحول الفاعل الشعري الممثل للأنا الشاعرة في تحولاتها ((الضميرية)) إلى ((طائر)) يخترق الحاضر فرحا باتجاه المستقبل وهو محمّل بإرث التجربة في سياقها الذاكراتي :

ويدثّرُ أفراحَه المستجدات ، طيَ جناحيه ،
مبتسما ، لغدٍ قد يزوبعُ على يابس العشق ،
في هالكات الليالي ، تجرجره النزوةُ الطارئةْ .. ؟!

تتشكل صورة الفضاء الإيروسي هنا من تجليات الفعل ((يدثر)) الذي يتكشف عن مدى دلالي واسع للضمّ والاحتواء والالتحام ، ما يلبث هذا المدى الدلالي أن يتّسع ويتخصّب ويغتني بالمفعول الموصوف ((أفراحه / المستجدات)) .

إذ تحيل ((أفراحه)) على انتصار جسدي يثير البهجة والمسرّة في الجدّة القادمة للصيغة ((المستجدات)) ، على النحو الذي تستحق فيه وتستلزم حالة الاستخفاء ((طي جناحيه)) عبر آلة الفعل ((يدثر)) وهي تتجه به نحو الحال المتوافق مع المضمون الشكلي للدلالة ((مبتسما)) ، في السبيل إلى هجر المكان والزمن والبحث عن فضاء جديد يستوعب الإحساس الإيروسي ويوفّر له متطلبات التمثّل والصيرورة والتشكّل الفعلي .

إن الانفتاح الابتهاجي ((مبتسما)) على زمن المستقبل ومكانه ((لغدٍ)) يقترح صورة ثلاثية التشكيل تعبر عن طبيعة الحلم الصادر من فضاء المخيال والمزوّد برصيد مهم من مكنز الذاكرة ، يؤدي فيه الزمن دور الفاعل الاعتباري الذي يفسح المجال أمام الصورة الثلاثية للتشكيل للتكوّن والإسهام المتداخل في إنجاز المشهد العام لهذه الطبقة الشعرية من طبقات التفاصيل .

يتجه البعد الأول من الصورة إلى تشغيل حساسية الفعل ((يزوبع)) بكل دلالاته الاقتحامية والصدامية والإيقاعية العنيفة والوحشية ، وهي تتسلّط على مكان إيروسي سالب ومقوّض طارد للفعل وتلتئم على ثبات جاف مقاوم للحركة ((يابس العشق)) .

يتضاعف هذا المدّ الدلالي القاسي في البعد الثاني – ((الزمني)) – الذي يتجلّى في صورة دهرية مؤسطرة تعبيريا ((هالكات الليالي)) ، من أجل ضخّ صورة التشكيل بمعنى زمني ذي فضاء مفتوح على نهايات زمنية تعاني من هزيمة كبرى .

ويتصل البعد الثالث بالفاعل الشعري الذي يتحرك بذاتية صرف وكأنه غير معني تفصيليا بالبعدين السابقين المجاورين له ، إذ ينحو فعله الذي يقود حركته بتهادٍ إيقاعي واضح ((تجرجره)) نحوا مناقضا تماما في السرعة والأداء لفعل الفاعل الزمني ((يزوبع)) في البعد الأول ، فضلا على أنه يخضع لفاعل إيروسي عابر ((النزوة الطارئة)) يموّن صورة التشكيل ببعد جسدي يبحث عن مدى تنفيذي لإطفاء نزوته الطارئة .

وهكذا يتشكل مثلث صوري تشكيلي غير متجانس ــ فضائيا ــ يقترح على الزمن الآتي تحمّل اختراقه من طرف الطائر الذي يختزن تجربته الإيروسية طيّ جناحيه .

الطبقة الأخيرة من طبقات التفاصيل ــ وهي طبقة الخاتمة ــ تتحول إلى حاضنة تستقر فيها كل فعاليات الطبقات السابقة وأنشطتها ، وتؤول إليها كل محصلات العتبات الشعرية ، لتكشف شعرية العنونة ((شهوة للمطر)) عن سيميائيتها وتجلياتها الرمزية في حركة المنظومة الفعلية التي تقود الحركة الشعرية المنبثقة من فضاء الفاعل الشعري وقد خضعت لتركيز عالٍ من طرف الراوي الشعري إذ سلّط عليها كاميرا دقيقة الملاحظة تصوّر الحركة والحدث والفاعل والمحيط بالاتجاهات كافة :

واجما ، ضمّ شهوتَه ، ومضى ، فاتحا فلكَ ((الأستقصّات)) :
ماءً ، هواءً ، تراباً ، وناراً ..تسلّل عبر لهاث البنفسج ،يجدل
أرجوحةً للرؤى ، يتوضأ بالفجر ، ينهي فروض كفاياته ،
ويغمغم : حييتِ بالوردِ ، أنّى توجهتِ ، في ملكوت الخليقةِ ،
قبل الصلاة ، وبعد الصلاة و .. دون صلاة ، إلى منتهى
الدهر .. يا .. ((يا امرأة .)) . !!

تتجه الكاميرا أولا إلى تصوير الفاعل الشعري ((الطائر في الطبقة السابقة)) وهو في حال شعرية وإنسانية خاصة ((واجما)) ، بعد أن تحوّلت ((أفراحه المستجدات)) التي دثّرها ((طي جناحيه)) إلى ((ضمّ شهوته)) حيث تعلن الأفراح المستجدات عن هويتها الإيروسية المصرّح بها ((شهوته)) ، وتحيل بذلك على عتبة العنوان ((شهوة للمطر)) .

وإذ تتكشف الرؤى وتتضح المكامن وتسمّى الأشياء بأسمائها الصريحة فإن الفاعل الشعري يتنكب مهمته وينخرط في تجربته الإيروسية مسخّرا لها كل الممكنات ، ليخوض في تجربة شاملة هي تجربة الإنسان منذ بدء الخليقة ومنذ تكوّنه الأول ((ومضى / فاتحا / فلك " الأستقصّات " / ماء / هواء / ترابا / ونارا ..)) ، عبر هذه المفردات الأربع التي تمثل جذر الحياة ومادة التجربة الإيروسية ــ حسب المرجعيات الفلسفية والأسطورية والدينية جميعا ــ .

ولا شك في أن وصف حال المضي للفاعل الشعري ((فاتحا)) يحيل على معنى إيروسي من عمق الوضعية الدلالية للحال ، يستلزم إدراك عمق التجربة وسعتها وشموليتها وفضائيتها .

ثم ينفتح ولوجه المكثّف في صدر الطبقة الشعرية الاختتامية ((واجما / ضمّ / مضى / فاتحا)) على حركات تفصيلية تديرها المنظومة الفعلية ، التي يقوم كل فعل فيها بتأثيث صورة إيروسية معينة تستجيب بقدر ما للحال الشعرية الراهنة التي آلت إليها التجربة ، وتتفاعل بقدر آخر مع عموم الطبقات الشعرية السابقة ، فضلا على أنها تبرهن على فروض عتبة العنوان وتجلّي مضامينه السيميائية والرمزية .

يعبّر الفعل ((تسلّل)) عن قدرة الفاعل الشعري على التحرّك خارج النسق في محاولة للوصول إلى أعماق التجربة وباطنيتها ((تسلّل / عبر لهاث البنفسج)) ، من خلال المدى الدلالي الذي يتكشف عنه ((لهاث البنفسج)) وما يتضمنه من معنى إيروسي ، ويتوازى توازيا رمزيا مع تعبيرية الفعل ((يجدل)) الذي يتجه بحركة الفاعل الشعري نحو ((أرجوحة للرؤى)) ، بكل ما تحيل عليه من معطيات إيروسية فضائية مستمدة من فضاء المخيال .

تستمر المنظومة الفعلية بانبثاقاتها الصورية في المساق نفسه لحشد طاقة تعبيرية عالية ترسم مشهد التجربة العام وتبرز خصائصه وخلفياته وأدواته ((يتوضأ بالفجر / ينهي فروض كفاياته)) ، إذ يعزز بهاتين الصورتين المتشابكتين البعد الزمني الخاص للفضاء الإيروسي باستخدام حاجز الطقس الديني الذي يوقف حركة التجربة إلى حين ، لكنه في الوقت ذاته يكبّر صورتها ويدخلها في مناخ صراعي ــ درامي .

أما الفعل الأخير الذي خضع للعطف ((ويغمغم)) بتناسقه الإيقاعي الصوتي بين صوتي ((الغين والميم)) ، فإنه يفتح نافذة لدخول صوت الفاعل الشعري ميدان الحدث دخولا مرهونا بموحيات الفعل ((يغمغم)) وكيفيات أدائه وطبيعة حركته .

وإذ ينفلت صوت الفاعل الشعري يغيب صوت الراوي الشعري ((كلي العلم)) أو يندمج ــ على نحو أدق ــ بصوت الفاعل الشعري ليصبحا صوتا واحدا ، يصرّح بمقولته التي هي أشبه بالبيان ((حييت بالورد / أنى توجهت ، في ملكوت الخليقة / قبل الصلاة ، وبعد الصلاة و .. دون الصلاة إلى منتهى / الدهر .. يا .. " يا امرأة " . !!)) ، وفيه يعلو صوت النداء ((يا .. " يا امرأة " . !!)) نحو مركز التجربة الإيروسية على النحو

الذي يتصل فيه فضاء المخيال بنداء الجسد ، في كون شعري مفتوح على الزمن والمكان والتاريخ والذاكرة والحلم والواقع والأسطورة والوهم والخيال على حد سواء .

الإحالات والهوامش

(1) ينظر د . عبد العالي بو طيب ، مقال (الكتابة النسائية : الذات والجسد) ، مجلة (كتابات معاصرة) العدد 59 ، المجلد 15 ، بيروت ، 2006 : 102 ، ومصادره .
(2) ميشيل برنار ، الجسد ، ترجمة إبراهيم خوري ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1983 : 213 .
(3) إبراهيم محمود ، جماليات الصمت ـ في أصل المخفي والمكبوت ـ ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 2002 : 109 .
(4) م . ن : 110 .
(5) خيري منصور ، تفكيك الحب أو مباهج الحرمان ، مجلة ((ألواح)) ، العدد 8 ، مدريد ، أسبانيا ،2000: 136
(6) أوكتافيوباث ، اللهب المزدوج ـ الحب والشهوانية ـ ، ترجمة د . طلعت شاهين ، مجلة ((ألواح)) ، العدد 8 ، 2000 ، مدريد ، أسبانيا : 140.
(7) رولان بارت ، لذّة النص ، ترجمة د . منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط2 ، 2002 : 42 .
(8) د . محمد صابر عبيد ، مرايا التخييل الشعري ، سلسلة كتاب الرياض العدد (140) ، الرياض ، ط1 ، 2006 : 134 .
(9) د . محمد صابر عبيد ، رؤيا الحداثة الشعرية ـ نحو قصيدة عربية جديدة ـ ، منشورات أمانة عمان ، عمان ، ط1 ، 2005 : 93 .
(10) ديوان فايز خضور ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 2003 : 676 .
(11) ديوان فايز خضور ، م . س ، هو الطبعة الجديدة المتكاملة لقصائد الشاعر ما بين 1958 - 2000 .
(12) م . ن : 25 .
(13) م . ن : 50 .
(14) م . ن : 245 .
(15) م . ن : 287 .
(16) م . ن : 524 .
(**17**) م . ن : 671 .